This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

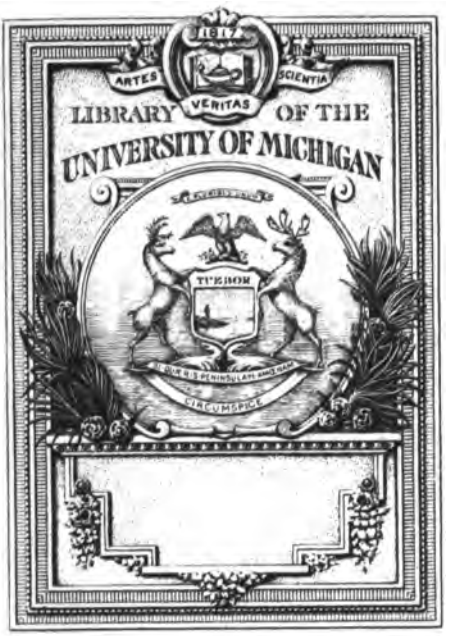
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

H440
B67

B 966,996


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TI'E3IOR

Die Probleme

der

Hebbelschen Tragödien.

Von

Dr. Karl Böhrig.

Beilage zum Jahresbericht des Realprogymnasiums
zu Rathenow.

1900. Prog.-Nr. 86.

Rathenow.
Buchdruckerei von Max Babenzien.
1900.

198865

Böhrig. Karl

535
H440
B67.

Die Probleme der Hebbelschen Tragödien.

Einleitung.

Friedrich Hebbel im Urteil seiner Zeit und unserer Zeit.

Friedrich Hebbel hat in seinem Leben keine volkstümliche Bedeutung und keine Stellung inmitten der Nation erlangen können. Sein sehnlicher Wunsch, als dramatischer Dichter gleich Kleist und Grillparzer von der Bühne herab zu wirken, ist ihm nicht in Erfüllung gegangen. Er war einer von jenen allein stehenden Künstlern, die gegen die herrschende Richtung ihrer Zeit ankämpfen, aber nicht Einfluß genug gewinnen, um eine Gegenströmung hervorzurufen. Er blieb Zeit seines Lebens ohne größeren Anhang. Er war weder dazu geschaffen, sich andern anzuschließen, noch Schüler und Jünger um sich zu scharen. Er wurde weder vom Jungen Deutschland noch von der Münchener Dichterschule anerkannt. Zu Laube und Gutzkow stand er in einem gespannten Verhältnis. Er lebte mit Grillparzer fast zwei Jahrzehnte lang in derselben Stadt, ohne sich mehr als flüchtig mit ihm zu berühren. Der Kreis seiner Freunde war klein. Man findet unter ihnen nur wenige Namen von litterarischer Bedeutung. Am nächsten hat ihm sein späterer Biograph Emil Kuh gestanden. Neben ihm ist Felix Bamberg zu nennen, der Hebbels Tagebücher und Briefwechsel herausgab und sein Leben in der Allgemeinen Deutschen Biographie beschrieben hat. Mit Frau von Dingelstedt und mit dem bekannten Dramaturgen Theodor Roischer hat Hebbel in lebhaftem Briefwechsel gestanden. Endlich sind noch zu erwähnen der Romanschriftsteller und Kritiker Gustav Kühne und Friedrich von Uechtritz, ein heute schon vergessener Dichter. Ein Teil dieser Freunde löste späterhin mehr und mehr seine Verbindung mit Hebbel. Am Ende seines Lebens klagte er bitter, daß er fast von allen verlassen sei. Dazu kam, daß die deutsche Bühne nur selten das Wagnis unternahm, eins seiner Werke aufzuführen.

Es ist daher nicht verwunderlich, daß eine Erscheinung wie Hebbel, der in selbstbewußter Kraft für sich allein stand und sich von der herrschenden Tendenzlitteratur abkehrte, während seines ganzen Lebens von der Kritik, die den Markt beherrschte, mit großer Heftigkeit angegriffen

198865

worden ist. Nur selten fand er redliche Anerkennung, noch seltener warme und begeisterte Aufnahme. Wie das Neue und Ungewöhnliche im Anfang gewöhnlich leidenschaftlich und einseitig aufgenommen oder bekämpft wird, ehe man sich auf der Mittellinie der ruhigen Betrachtung einigt, so bedurfte auch die Kritik in diesem Falle einer gewissen Zeit, um das Neuartige in der Persönlichkeit und in den Werken Hebbels ohne Voreingenommenheit zu beurteilen. Allerdings hat die Kritik unserm Dichter gegenüber eine ziemlich lange Zeit dazu gebraucht. Es ist lehrreich, daß schon Hebbel in ähnlicher Weise angegriffen worden ist wie die sogenannte moderne Richtung im jüngsten Litteraturkampfe. Was seine Gegner so in Harnisch brachte, war neben der Schärfe seines Realismus hauptsächlich seine Neigung, die Nachtseiten des Lebens, das Pathologische und Problematische, das Niederdrückende und Furchtbare im menschlichen Schicksal und in der menschlichen Natur mit herber Wahrheit darzustellen. Ebenso neu und aufreizend wirkte die ungewöhnliche Natur des Dichters, diese Mischung zwischen kalter und grüblerischer Verstandesschärfe und einer heißen, dämonischen, nicht selten ins Grelle überspringenden Phantasie. Als den Wortführer dieser entrüsteten Kritik kann man Julian Schmidt bezeichnen, der als Redakteur der Grenzboten und als Litterarhistoriker lange Zeit in Ansehen stand. Seine Kritik giebt sehr charakteristisch das ästhetische Mißbehagen wieder, das Hebbel beim großen Publikum seiner Zeit verursachte. In seiner ersten Besprechung (Grenzboten, 1847. Nr. 25, Seite 501 ff.) hat Julian Schmidt sich noch nicht ganz dem starken unmittelbaren Eindruck entwunden, den Hebbel bei seinem kraftvollen Hervortreten auf seine Zeit im Anfang ausübte. Er bewundert seine ursprüngliche Kraft, aber sie flößt ihm doch ein Gefühl der Furcht ein. Er befürchtet geradezu, daß Hebbel verrückt werden könne. Hebbel selbst wie alle seine Helden seien von einem bösen Dämon beherrscht. „Seine Helden," sagt er, „haben alle die Tobsucht, sie rasen, fluchen, lärmen, morden, aber das alles ist ihnen nicht natürlich, sie sind nur betrunken. Diese Kritik erschien, nachdem Hebbel die Judith, Genoveva und Maria Magdalena veröffentlicht hatte. In einem zweiten Aufsatz (Grenzboten, 1850. Nr. 45, Seite 721 ff.) nimmt Julian Schmidt allerdings seine oben ausgesprochene Befürchtung zurück. Er habe die Anarchie, die sich in Hebbels Werken fände, zu voreilig in die Seele des Dichters gelegt. Auf diese Einleitung folgt eine Kritik voller Schmähungen und voll von Widersinn. Auf der einen Seite erkennt er an, daß Hebbel von einer hohen Auffassung der Kunst ausgehe; auf der anderen Seite nennt er Hebbels Muse eine Hyäne, die Leichen aufwühle: seine ganze Welt sei von Leichenduft erfüllt. Dann bemerkt er wieder, daß „die Symbolisierung der gemeinen Empirie" charakteristisch für Hebbel sei. Am Anfang der Besprechung rühmt er des Dichters Konsequenz in der Charakterzeichnung und die Virtuosität, die hinreißende Gewalt, mit der er das Fieber der Leidenschaft zu schildern verstehe. Weiterhin aber hebt er das Lob wieder auf und sucht zu beweisen, daß diese Konsequenz nur eine gemachte sei. Hebbels Charaktere seien in Wirklichkeit nur Automaten, Marionetten,

knöcherne Figuren (auch Meister Anton bei genauerem Zusehen). Um sie in Bewegung zu setzen errege dann der Dichter einen so heftigen Wirbelwind, daß sie alle mit ihren Gebeinen krampfhaft schlotterten und klapperten. Oder er schärfe die Hitze der Leidenschaft dadurch, daß er das physikalische, tierische, unverständlich trübe und darum geheimnisvoll dunkle Moment über das menschliche hervorhöbe. Und unter dieser Hitze, heißt es weiter, lösen sich seine in knöcherner Festigkeit erstarrten Charaktere in Staub auf und verfliegen in alle vier Winde. In dieser karrikierenden Weise wurde über Hebbel in einer angesehenen Zeitschrift von einem tonangebenden Kritiker abgeurteilt.*) Und das war keine vereinzelte Stimme, in ähnlicher Weise ist die Tageskritik oft über ihn hergefallen.

Auch bei den Besseren, selbst bei den Besten seiner Zeit fand Hebbel nicht immer offene Anerkennung. Grillparzer verhielt sich ablehnend gegen ihn. Heine, den Hebbel in Paris kennen lernte, hielt zwar mit seiner Anerkennung im Privatverkehr nicht zurück, ist aber zum Verdrusse Hebbels niemals öffentlich für ihn eingetreten. Otto Ludwig hat sich bekanntlich mit großer Schärfe gegen ihn ausgesprochen. Hebbel selbst pflegte ihn als seinen Schüler zu bezeichnen. Aber Ludwig, der ohne Zweifel von Hebbel beeinflußt worden ist, war nichts weniger als geneigt, Hebbel als sein Vorbild anzuerkennen. In seinen Shakespeare-Studien (Herausgegeben von Moritz Heydrich, Leipzig 1874) führt er ihn fast nur als warnendes Beispiel des Verfehlten an. Seine Kritik ist durchaus einseitig. Er hält sich zu sehr an die schwächeren Stücke des Dichters und verallgemeinert das aus ihnen gezogene Urteil. Er tadelt besonders, daß Hebbels Werke kalt lassen. Auch die Maria Magdalena habe diese Wirkung (Seite 3 und 4). Er wirft dem Dichter der Judith und der Genoveva sogar vor, daß er keine psychologischen Probleme behandelt habe (Seite 26). Hebbel pflege nicht die verschiedenen Naturen, sondern die verschiedenen Denkarten in Konflikte zusammenzubringen. Die Gesichtspunkte, die Lebensanschauungen, die Denkarten seien bei ihm die wahren Personen, die Charaktere seien bloße Träger, bloße Figuranten. Noch übertriebener als dies einseitige Urteil ist ein anderer Vorwurf: Ludwig citiert Hebbel (Seite 284) als das bedenklichste Beispiel für die Sucht der Neuern, auf jeden Fall zu frappieren. Hebbel suche nicht allein durch die Art seiner Charaktere, er suche mit jedem Worte zu frappieren. Nirgend hat Ludwig seinem Geistesverwandten eine warme Anerkennung gespendet.

Im Jahre 1860, drei Jahre vor Hebbels Tode, schrieb Heinrich v. Treitschke als Erstlingsschrift einen Essay über Hebbel (Preußische Jahrbücher 1860, Band V, Heft 6, Seite 552 ff.**) Seine Kritik zeigt

*) Vergl. Hebbels entrüstete Erwiderung auf diese Gehässigkeiten: „Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers.“ Hebbels sämmtliche Werke; Hamburg, Hoffmann und Campe, 1891. Band X, Seite 81—99. Alle ferneren Citate beziehen sich auf diese neue und erweiterte Ausgabe.

**) Diese Abhandlung über Hebbel findet man auch in der Sammlung der „Histor. und polit. Aufsätze“ von H. v. Treitschke.

uns an, was das junge Geschlecht damals von Hebbel hielt. Treitschke äußert in seiner Besprechung nur eine bedingte Anerkennung ohne tiefere Teilnahme. Er charakterisiert Hebbel etwas von oben herab als einen „Poeten der großen Intentionen," dessen Wirken man als ein „experimentierendes" bezeichnen müsse. Das Ergebnis sei ein Mißverhältnis zwischen dem beabsichtigten Ideengehalte und der wirklichen lebendigen Kraft. Auch Treitschke weist, ähnlich wie Ludwig, darauf hin, daß Hebbel in seinen Werken oft unmittelbar zum Verstande spreche und dadurch erkältend wirke. So nennt er die Genoveva ein bloßes Verstandeswerk (Seite 563) — die Genoveva, dieses Drama voll siedend heißer Leidenschaft! Hebbels Richtung aufs Problem erscheint ihm als eine Abkehr von der wahren Kunst. Es ist augenscheinlich, daß Hebbel, der sich so entschieden vom geschichtlichen Drama abwandte, dem Historiker nicht genug gethan hat. Treitschke bekämpft mit Heftigkeit Hebbels Auffassung von der Bedeutung des geschichtlichen Stoffes als eines untergeordneten Moments für das Drama. Hebbel entbehre jedes Verständnisses der Geschichte, heißt es Seite 555. Ebenso verständnislos soll Hebbel nach Treitschkes Urteil seiner eigenen Zeit gegenüberstehen. Er rechnet es ihm (Seite 554) als einen großen Mangel an, daß ihm „das Verständnis und die leicht erregbare Empfänglichkeit für jede Bewegung der Zeit" fehle. Und so versteigt sich H. v. Treitschke zu der Behauptung (Seite 555), daß Hebbel „fremd und ratlos unter den eigensten und edelsten Ideen der Gegenwart" stehe — Hebbel, der doch gerade darauf ausging, die Probleme für seine Dramen aus dem gärenden Grunde seiner Zeit zu heben. Nur die Agnes Bernauer erntet das warme Lob des jungen Treitschke, weil in diesem Stücke die Idee des Staates in sieghafter Größe dargestellt wird.

Hebbel hat auf die ihm unmittelbar nachfolgende Generation keinen nennenswerten Einfluß geübt. Erst allmählich kam die Kritik dazu, Hebbels eigenartige und bedeutsame Stellung in unserer Litteratur genauer zu bestimmen. Den ersten Versuch machte Rudolf Gottschall. Er bespricht Hebbel in seiner „Deutschen Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts" auf 25 Druckseiten (Vierte vermehrte und verbesserte Auflage, Breslau 1875, Band III, Seite 362—387). Wenn auch bei ihm noch die Nachwirkungen der früheren parteiischen und gehässigen Kritik bemerkbar bleiben, so bemüht er sich doch, den eigentlichen Grundzug und Gehalt in den Werken Hebbels aufzuweisen. Er nennt Hebbel einen modernen Dichter und charakterisiert ihn treffender, als H. v. Treitschke es gethan, als den Dramatiker des Problems. Seine gedankenreiche und wuchtige Dichtung hebe sich vorteilhaft ab gegen „die süßliche Verflachung und physiognomielose Verblümelung, wie sie allerdings seit 1850 in den Produktionen der Masse zu Tage komme." Gottschall erörtert sodann in den einzelnen Stücken die von Hebbel behandelten Probleme. Dabei ist er aber von einem Grundirrtum befangen: überall wittert er eine revolutionäre Tendenz des Dichters. Seite 377 sagt er: „Hebbel ist der größte sittliche Revolutionair von allen deutschen Poeten; aber er verbirgt

diesen moralischen Jakobinismus unter der kunstvollen Plastik des Tragikers und hat sich sogar eine eigene ästhetische Theorie zurecht gemacht, um seinen dramatischen Pessimismus zu rechtfertigen. Seine Dramen sind ein Analyse, eine Kritik der Gegenwart; er ist darin paradox, ein dramatischer Proudhon." Um dieses Urteil zu finden, mußte Gottschall dem Dichter Gewalt anthun. So behauptet er z. B. bei der Besprechung der Genoveva, daß Hebbel in diesem Stücke „als rastlos wühlender Maulwurf" sich gegen das Institut der Ehe kehre. Auch Gottschall versagt dem Dichter Hebbel die volle Anerkennung. Er erklärt ihn für einen großen dramatischen Denker. „Um ein großer dramatischer Dichter zu sein," fährt er fort (Seite 371), „fehlt ihm wenig; aber dies Wenige ist viel — das Maß und der Zauber der Schönheit."

In der jüngsten Zeit hat Friedrich Hebbel, wie hier und da zerstreute Artikel und Aufsätze in Tageblättern und Zeitschriften kundthun, eine erneute Aufmerksamkeit und redliche kritische Würdigung gefunden.*) Die Litteratur über Hebbel ist stark angewachsen. Auch das Theater hat gerade in der letzten Zeit seine Stücke wieder aufgenommen. Besonders das Königl. Schauspielhaus zu Berlin hat in den letzten Jahren regelmäßig einen Hebbel-Abend veranstaltet. Andere große Bühnen sind diesem Beispiele gefolgt. Das neu erwachte Interesse für Hebbel läßt sich zunächst daraus erklären, daß erst im Verlaufe der beiden letzten Jahrzehnte bedeutende Veröffentlichungen erfolgt sind, die uns den Reichtum und die Tiefe dieser kraftvollen und hervorragenden Persönlichkeit zur volleren Einsicht enthüllt haben. Erst 1877, vierzehn Jahre nach Hebbels Tode, erschien die ausführliche Biographie von Emil Kuh, die im bedeutenden Sinne aufklärend nnd anregend gewirkt hat. Kuhs erste Arbeit mußte sich darauf erstrecken, das Lebensbild seines Meisters rein und klar herzustellen; denn Hebbel war fast ebenso sehr als Mensch verunglimpft, wie als Dichter angefeindet worden. Aber der Biograph selbst hatte in keinem anhaltenden und ungetrübten Verhältnis zu seinem Dichter gestanden; er war jahrelang bis zu Hebbels Tode mit ihm zerfallen. Ein solches Zerwürfnis konnte nach menschlicher Art nicht ohne Einfluß auf die Stimmung und das Urteil des Schreibenden bleiben. Wenn demnach der Darstellung auch in manchen Teilen ein gewisses herbes Element beigemischt ist und mitunter da, wo der Leser eine schöne Teilnahme, einen liebenswürdigen Eifer, eine milde Beurteilung wünschen darf, die Kritik etwas zu scharf einsetzt, so ist immerhin das Maß der Pietät gewahrt, das einem Biographen so wohl ansteht und erforderlich ist, um uns einen Charakter näher zu bringen und seine Art und Natur aufzuschließen. Die zweite Aufgabe des Biographen, den Entwickelungsgang des Dichters aus seiner Individualität und den äußeren Verhältnissen und Einwirkungen zu erklären und durch alle Leistungen zu verfolgen,

*) Vergl. die beigegebene Litteratur im Anhang. Wie Felix Bamberg erwähnt hat, teilt Wurzbach im Biogr. Lex. in nicht weniger als fünfzehn Spalten die Urteile der tonangebendsten deutschen Kritiker und Litterarhistoriker über Hebbel im Wortlaute mit.

hat Emil Kuh so gelöst, daß seine Arbeit, die besonders eingehend und anziehend in der geistvollen ästhetischen Würdigung der besprochenen Werke ist, eine grundlegende genannt werden kann. Etwa zehn Jahre nach dem Erscheinen der Biographie wurden in den Jahren 1885 und 87 die Tagebücher Fr. Hebbels und abermals nach einem längeren Zeitraum, in den Jahren 1890 und 92, sein Briefwechsel durch Felix Bamberg herausgegeben. Diese beiden Werke, deren Material schon Emil Kuh für seine Lebensbeschreibung benutzt hat, ohne daß er sie zu seiner Zeit als ein Ganzes in den Bereich seiner Darstellung und Kritik ziehen konnte, weil sie der Öffentlichkeit noch nicht vorlagen, bilden nicht allein eine wertvolle Ergänzung zur Biographie Hebbels, sondern sind zugleich bedeutende Dokumente eines bedeutenden Geistes und haben in der wirksamsten Weise neue Anregungen zum Studium Hebbels gegeben.

Neben der Veröffentlichung der genannten Werke hat nun aber ein anderer wichtiger Umstand dazu beigetragen, unserem Dichter in neuerer Zeit eine größere Beachtung zu verschaffen. Man hat den Dramatiker Hebbel für einen Vorkämpfer moderner Ideen und für einen Vorboten der modernen litterarischen Bewegung erklärt. Nun dürfte es allerdings schwer fallen, den Nachweis dafür zu erbringen, daß Hebbel einen bestimmenden Einfluß auf die Richtung ausgeübt habe, die man die moderne nennt. Jene Bewegung, die in den achtziger Jahren entstand, hat einen ausländischen Ursprung und charakterisiert sich gerade durch den schroffen Bruch mit unserer litterarischen Vergangenheit und durch ihre Abhängigkeit von der Fremde. Vorbild und Muster war hauptsächlich das Ausland. Als Leitgestirne galten Franzosen, Skandinavier, Russen: Flaubert, Zola, Maupassant, Ibsen, Dostojewski, Tolstoi. Zu Hebbel zurück führt keine Verbindung; wie er in seinem Leben abgesondert geblieben ist, so hat er auch später keinen breiten Anhang gefunden. Erst als sich der neue Sturm und Drang ein wenig gelegt hatte und man sich in den Kreisen der Jüngsten wieder auf unsere Vergangenheit besann und unsere Litteratur nach den Regeln der „Moderne“ kritisch durchmusterte, erst da entdeckte man in Hebbel den Mann, der schon vor Jahrzehnten den Weg beschritten habe, der heute zur Heerstraße geworden sei; einen kühnen Pfadfinder zu den Zielen, die heute für jedermann sichtbar vor Augen ständen. Für denjenigen, der die litterarischen Erscheinungen in ihrem Zusammenhang verfolgt, ergiebt sich hieraus allerdings eine anregende und zeitgemäße Frage. Es verlohnt sich wohl, einmal zu untersuchen, ob und inwiefern Hebbel als ein Vorläufer der modernen Bewegung zu betrachten ist. Wie bereits hervorgehoben, hat Hebbel keinen unmittelbaren Einfluß auf die Umgestaltung der neuesten Litteratur ausgeübt. Aber es darf wohl gefragt werden, ob Hebbel sowohl als Theoretiker wie als Künstler schon dieselbe Richtung verfolgt habe, die heute die herrschende geworden ist. Welche Verwandtschaft besteht zwischen den dramatischen Werken Hebbels und denen der Neueren? Hat Hebbel der dramatischen Dichtkunst ein neues Gebiet erschlossen? Bedeuten die von ihm dargestellten Ideen und verwerteten Probleme einen wichtigen Zuwachs für unsere Litteratur? Ehe man aber

auf diese Fragen eingehen darf, muß festgestellt werden, worin denn die charakteristischen Merkmale der jüngsten litterarischen Richtung bestehen.

Die Entwicklung der neuesten Litteratur steht im lebendigen und engen Zusammenhang mit dem großen kulturhistorischen Prozeß, der unsere Zeit ergriffen hat, mit den tiefgehenden Neuströmungen auf allen Gebieten des sozialen, sittlichen und religiösen Lebens. Alle diese Wandlungen mit ihren heftigen Kämpfen und Gegensätzen, die Veränderung aller Lebenszustände, die jähe Steigerung und die Schwankungen des geistigen und die Erschütterungen des gesellschaftlichen Lebens haben die Litteratur in einen Zustand ähnlicher Kämpfe und Wandlungen getrieben. In der empfindlichsten Weise von den Kämpfen und Interessen der Zeit und oft von denen des Tages beeinflußt, trachtet die Kunst heute vor allem danach, in steter und engster Fühlung mit dem modernen Leben zu bleiben. Ein großer Teil der Kraft mußte nun zuerst darauf verwendet werden, das ausgedehnte Neuland der Stoffe und Probleme nach allen Richtungen auszumessen und in Besitz zu nehmen. Von dem Hasten und Drängen der Zeit fortgerissen, mitten hineingestellt in den Lärm des Tages, von einer Fülle neuer Aufgaben und Fragen bestürmt, aufgeregt durch neue Theorien, geriet die Kunst in den Zustand einer heftigen Gärung und trieb so viele jener seltsamen Blüten, die den Spott herausforderten oder eine große Entrüstung hervorriefen. Wenn man aber in seinem Urteil nicht einseitig sein will und in diesen Verirrungen nur krankhafte Nebenerscheinungen einer stürmischen Bewegung sieht, so wird man zugestehen müssen, daß der Kunst durch jene Umwälzung neue und starke Lebenskräfte zugeführt worden sind. Anderseits hat dieser Zuwachs nicht selten wie eine Uebersättigung gewirkt und daher auch üble Folgen gehabt. Statt des Bedeutsamen wurde das „Sensationelle und Aktuelle" gebracht, das, ausgeklügelt oder roh zurechtgezimmert, nur eine gemeine Spannung erregen konnte. Statt des Gedankengehalts, der in jedem echten Kunstwerk mit der Form verwachsen ist, trat schreiend die Tendenz hervor, am auffälligsten wohl in der sogenannten Anklagelitteratur. Es ist bezeichnend für die neueste Litteratur, daß in so vielen ihrer Erzeugnisse die rein stoffliche Wirkung, der Kampf für eine bestimmte Richtung, die Ideenpropaganda, sei es absichtlich oder unbewußt, stärker hervortreten, als es einer vornehmen Auffassung von der Aufgabe der Kunst und einem auf rein künstlerische Wirkung gerichteten Streben entspricht.

Zugleich mit der Erweiterung des stofflich-inhaltlichen Gebiets kam auch in formaler Beziehung, also in der Art und Weise der Darstellung, eine bestimmte und ausgeprägte Richtung auf. In Uebereinstimmung mit dem realistischen Grundzug unserer Zeit und in Auflehnung gegen die Flachheit und Schönfärberei der herrschenden Modelitteratur entstand ein fast leidenschaftliches Bestreben, das reiche, vielseitige, wechselnde Leben in voller Naturwahrheit nachzubilden. Dieses Bestreben äußerte sich in doppelter Hinsicht. Zunächst war es darauf gerichtet, das Gegenständliche und Zuständliche getreu und mit künstlerischer Sorgfalt wieder-

zugeben. Hier machte sich freilich neben dem gesunden und lebensdurstigen Realismus auch die eitle Nachahmungssucht breit, die immer nur auf das Aeußerliche gerichtet ist. Statt zu bilden, begann man zu kopieren. Statt das Leben in seiner Vielseitigkeit darzustellen, verfiel man in Einseitigkeit und ließ nur die geschwärzte und häßlich gemachte Natur für echt und wahr gelten. Diese Einseitigkeit, diesen unkünstlerischen Realismus, der nicht selten zum Pedantismus wurde, hat man ganz mit Recht angegriffen. Nur da, wo Beobachtungsfähigkeit und technische Fertigkeit sich mit echter produktiver Kraft vereinigten, konnte die Darstellung zur wirklichen Kunst werden. Wertvoller ist ein anderer Fortschritt der realistischen Darstellungsart. Die psychologische Kunst, deren Aufgabe die Abbildung des *inneren* Lebens, die Reproduktion seelischer Vorgänge und Regungen ist, hat bei den Neueren eine Ausbildung und Vertiefung erfahren, die man reich nennen darf und die das Beste ist, was die moderne Bewegung gezeitigt hat. Mag auch manche Mißbildung und Uebertreibung in psychologischer Spitzfindigkeit und Filtrierarbeit, die alle Gestalten auflöst und verflüchtigt, zu Tage getreten sein: gerade hier haben die Neueren *das* weiter ausgeführt und ausgestaltet, was die besten Dichter unserer klassischen Vergangenheit begründet und geschaffen haben. Strenge Lebenswahrheit und Vielseitigkeit der Charakteristik, individualisierende Gestaltungskraft, die psychologische Vertiefung der Gestalten, die mikroskopische Betrachtungsweise, die Ausführlichkeit und Feinheit der Seelenmalerei, besonders in der Analyse außergewöhnlicher, krankhafter und komplizierter Seelenvorgänge: das sind die Vorzüge und Fortschritte der modernen Darstellungsart.

I.

Hebbels Kunsttheorie.

Bevor wir auf die Besprechung der einzelnen Werke eingehen, ist es nötig, einen Ueberblick über die von Hebbel aufgestellte Theorie der dramatischen Kunst zu geben. Wir werden hier also zunächst fragen: Hat Hebbel als Theoretiker dieselben oder ähnliche Bestrebungen gehabt, wie sie der Entwicklung der neuesten Litteratur zu Grunde liegen? Hebbels theoretische Arbeiten sind außer in den Tagebüchern und im Briefwechsel in einer Reihe von Aufsätzen, besonders in Vorreden und Streitschriften enthalten, von denen die wichtigsten im Entwickungsalter des Dichters entstanden sind. Besonders zu nennen sind folgende Abhandlungen: „Mein Wort über das Drama" (1843), das gehaltvolle Vorwort zur Maria Magdalena (1844), „Über den Styl des Dramas" (1846), die Vorreden zum „Trauerspiel in Sicilien" und zur „Julia" (1851), auch die bereits erwähnte Streitschrift gegen Julian Schmidt „Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers" (1851).

Im Vorwort zur „Maria Magdalena" (Werke, Bd. X, Seite 52) sagt Hebbel: „Wir sollen im Ästhetischen, wie im Sittlichen, nicht das elfte Gebot erfinden, sondern die zehn vorhandenen erfüllen." Schon H. v. Treitschke (Preuß. Jahrbücher, Band V, 1860, Heft 6, Seite 558) hat bemerkt, daß Hebbels Theorien „an sich weder neu noch bedenklich" seien. Hebbel geht von demselben Grundsatz aus, den schon die Jungdeutschen aufgestellt hatten und der jetzt wieder von den Neueren zur Geltung gebracht worden ist. Wie die Theoretiker der jungdeutschen Periode vor allem für das Zeitgemäße, für die Herrlichkeit des „Modernen" eintraten, ja am liebsten die Dichtkunst auf das gegenwärtige Leben beschränkt hätten und ein Werk nur dann gelten ließen, wenn es sich als ein Abbild der bunten Zeit darstellte, in ähnlicher Weise, wenn auch nicht in gleicher Einseitigkeit fordert Hebbel eine enge Verbindung zwischen Kunst und Leben. Die Kunst, sagt er, hat es mit dem Leben zu thun, sie soll Leben im Leben sein, sie soll das Leben in all seinen verschiedenartigen Gestaltungen ergreifen und darstellen. Welche Forderung stellt nun die Gegenwart an den dramatischen Dichter? Hierauf antwortet Hebbel ungefähr Folgendes: In unsern Tagen vollziehe sich eine welthistorische Bewegung, welche die vorhandenen Institutionen des menschlichen Geschlechts, die politischen, religiösen und sittlichen, nicht etwa umstürzen, sondern tiefer begründen wolle. Der Mensch unseres Jahrhunderts ver-

lange nicht nach neuen und unerhörten Institutionen; er wolle aber, daß sie sich auf nichts, als Sittlichkeit und Notwendigkeit, die identisch seien, stützen und also den äußeren Haken, an dem sie bis jetzt zum Teil befestigt waren, gegen den inneren Schwerpunkt, aus dem sie sich vollständig ableiten ließen, vertauschen sollen. Es sei demnach die Aufgabe der dramatischen Kunst, diesen Prozeß mit beendigen zu helfen. In diesem Sinne solle die Kunst zeitgemäß sein, wie es die echte Kunst immer gewesen sei. In diesem Sinne könne er seine Dramen als künstlerische Opfer der Zeit bezeichnen; seine Lebensaufgabe sei die Symbolisierung der gegenwärtigen Zustände. Der Begriff des Zeitgemäßen wird aber von Hebbel nicht im niedrigen Sinne gebraucht. Er verwirft die Zeitpoesie, die sich dem Augenblick hingiebt und nur dem Tagesgeschmack, nicht aber dem Kämpfen und Ringen der Zeit Rechnung zu tragen vermag. Man soll nicht die Begriffe der Zeit und des Zeitungsblatts verwechseln: Die Poesie soll Spiegel des Jahrhunderts, aber nicht des Tages oder der Stunde werden. Das Drama komme am allerschlimmsten weg, nicht deshalb, weil man zu viel von ihm verlange, sondern weil man garnichts von ihm verlange. Wie soll also der echte Dramatiker seine Aufgabe auffassen? Er soll sich nicht damit begnügen, eine spannende Anekdote in Scene zu setzen oder einen merkwürdigen Charakter in seinem psychologischen Räderwerk auseinanderzulegen: Die Aufgabe des Dramas ist viel höher, es soll den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee an immer neuen Stoffen, wie die wandelnde Zeit sie ihm entgegenbringt, veranschaulichen. Es soll die Geburtswehen der um eine neue Zeit ringenden Menschheit darstellen, das Brechen der gegenwärtigen Weltzustände, das allerdings nur in der Gebrochenheit der individuellen erscheinen kann; es soll die aus den Übergangszuständen entspringenden Dissonanzen aufgreifen: nur da hat die wahre Kunst etwas zu schaffen, wo ein Problem vorliegt. (Siehe Vorwort zur M. Magdalena, S. 46—50).

Das ist der Kernpunkt seiner theoretischen Ausführungen, auf den Hebbel stets mit Nachdruck hingewiesen hat. Die Forderung, die er hier aufstellt, entspricht den Bestrebungen der Neueren. Das Drama soll den Gehalt der Zeit in sich aufnehmen. Der Dichter wird auf seine Zeit gewiesen, er soll das Bedeutende suchen und die Probleme, die die Zeit aufwirft, gestalten. Behandelnswerte Probleme wird er namentlich aber dort finden, wo sich aus gebrochenen und krankhaften Zuständen höheres Leben zu entwickeln im Begriffe steht. Die dramatische Dichtkunst soll gleichsam die schwierige Entbindung der zukunftsschwangeren Gegenwart auf ihre Weise befördern. Sie soll ein Hülfsmittel im Dienste des wachsenden Lebens sein.

Ferner hat Hebbel, ähnlich wie die Modernen, für den Dichter das Recht in Anspruch genommen, die gewählten Probleme unerschrocken und unbekümmert um Modevorurteile in strenger Wahrheit zu veranschaulichen. Er weist darauf hin, daß das Drama neue und bedenkliche Wege einschlagen müsse, wenn es nicht kümmerlich hinter dem öffentlichen

Leben einherhinken wolle. Wie die Neueren eifert er gegen den Kultus des Hergebrachten, „gegen die unfruchtbare Liebäugelei mit dem reinen Schönen", gegen einen unvollständigen und frühreifen Schönheitsbegriff, der, um sich bequemer und schneller abschließen zu können, die volle Wahrheit nicht in sich aufzunehmen wage. Es ergiebt sich bei einigem Nachdenken von selbst, bemerkt er im Vorwort zur M. Magdalena (Seite 54), daß der Dichter nicht, wie es ein seichter Geschmack von ihm verlangt, zugleich ein Bild der Welt geben und doch von den Elementen, woraus die Welt besteht, die widerspenstigen ausscheiden kann, sondern daß er alle gerechten Ansprüche befriedigt, wenn er jedem dieser Elemente die rechte Stelle anweist, und die untergeordneten, die sich nun einmal wie querlaufende Nerven und Adern mit im Organismus vorfinden, nur hervortreten läßt, damit die höheren sie verzehren. Hier hat Hebbel mit trefflichen Worten den dramatischen Grundsatz von der Totalität des Kunstwerks bestimmt, auf der die echte Wirkung eines Dramas beruht.

Welche Auffassung hat Hebbel nun von dem Wesen des Tragischen gehabt? Wie schon erwähnt, soll der Dramatiker nach Hebbels Forderung nur das Problematische aufnehmen. Das Problematische, sagt er (Tagebücher II, Seite 69), ist der Lebensodem der Poesie und ihre einzige Quelle, denn alles Abgemachte, Fertige, still in sich Ruhende, ist für sie nicht vorhanden, so wenig wie die Gesunden für den Arzt. Nur wo ein unlösbarer Konflikt vorliegt, giebt es für den dramatischen Dichter eine Aufgabe. In vielfachen Wendungen kommt Hebbel immer wieder auf diesen Hauptsatz zurück. Die Tragödie habe es mit dem Unheilbaren und Unabwendbaren im Menschenschicksal zu thun, sie stelle Gegensätze dar, die sich nicht versöhnen noch ausgleichen ließen, sonst wäre es keine Tragödie, sondern ein trauriges Zufallsspiel. Das Tragische müsse als ein von vornherein mit Notwendigkeit Bedingtes, als ein, wie der Tod, mit dem Leben selbst Gesetztes und gar nicht zu Umgehendes auftreten. Ein notwendiger Konflikt sei aber ein solcher, der unter allen Umständen eintreten müsse und nicht von Zufälligkeiten und äußeren Verhältnissen abhängig sei, oder ein sich unter allen Umständen ergebender innerer Konflikt.

Diese einfachen Sätze werden nun aber von Hebbel abstrakt erweitert und metaphysisch umschrieben. Da wird die Kunst als realisierte Philosophie aufgefaßt, und jeder individuelle Vorgang soll in der Tragödie eine erhöhte Bedeutung durch die Beziehung auf ein Weltgesetz erhalten. In diesen Spekulationen ist Hebbel unverkennbar von Hegel beeinflußt worden. Das zeigt sich besonders in seinen Ausführungen über die Entstehung des tragischen Konflikts und über den Begriff der tragischen Schuld und Versöhnung. Nach Hegels Lehre (Hegels Vorlesungen über die Ästhetik, Berlin 1838, Bd. III, Seite 529—533 und 552 ff.) entsteht eine tragische Verwicklung dadurch, daß die Individualität sich überhebt und so „die sittliche Substanz und Einheit" in ihrer Ruhe stört. Die Individualität will sich einseitig verselbständigen, überschreitet die Grenze ihrer Befugnis und kollidiert, indem sie sich durchzusetzen strebt, mit

anderen gleichberechtigten Individuen und Mächten. Und der tragische Ausgang besteht eben darin, daß die einseitige Besonderheit, die sich der höheren Harmonie nicht fügen kann, aufgehoben wird: Die höchste Gewalt, die über den einzelnen Göttern und Menschen steht, weist die Individualität in ihre Schranken zurück und zertrümmert sie, wenn sie sich überhoben hat. Diese Ueberhebungstheorie ist auch von Hebbel aufgenommen worden.*) Nach seiner Theorie soll die Tragödie das Individuum im Kampfe zwischen seinem persönlichen und dem allgemeinen Weltwillen darstellen. Wie Hegel, bezeichnet auch er die Vereinzelung und Maßlosigkeit des Individuums als die Ursache eines tragischen Konfliktes („Mein Wort über das Drama", Werke, Bd. X, Seite 34 u. 36). Das tragische Individuum widerstrebe durch sein Handeln oder sein bloßes Dasein den sittlichen Mächten und arbeite, da das Vereinzelte als etwas Unvollkommenes keinen Anspruch auf Dauer habe, auf seine eigene Vernichtung hin. Das Individuum biete dem Ewigen und Unvergänglichen in individueller Gebundenheit Trotz und erhalte dafür von diesem die strenge Zurechtweisung. So vergleicht Hebbel (Tagebücher I, Seite 316) das Leben mit einem großen Strome, der die Individualitäten als Tropfen, die tragischen aber als Eisstücke mit sich führt, die wieder zerschmolzen werden müssen und sich, damit dies möglich sei, an einander abreiben und zerstoßen.

Ebenso hat Hebbel Hegels Lehre von der tragischen Schuld und Versöhnung nicht nur übernommen, sondern auch weiter ausgebildet. Nach Hegels Begriffen werden die tragischen Helden durch ihr kollisionsvolles Pathos zu verletzenden, schuldvollen Thaten geführt. Denn wiewohl das tragische Individuum für sich genommen, als eine Seite des Gegensatzes, Berechtigung habe, könne es doch seinen Zweck nur durch Verletzung der gleichberechtigten Gegenmacht durchsetzen und gerate somit in Schuld. Diese Schuld aber will Hegel nicht im gewöhnlichen Sinn verstanden haben. Die tragischen Heroen, sagt er (Vorlesungen über die Ästhetik, III. Bd. Seite 552), sind ebenso schuldig als unschuldig. „Gilt die Vorstellung, der Mensch sei schuldig nur in dem Falle, daß ihm eine Wahl offen stand und er sich mit Willkür zu dem entschloß, was er ausführt, so sind die alten plastischen Figuren unschuldig; sie handeln aus diesem Charakter, diesem Pathos, weil sie gerade dieser Charakter, dieses Pathos sind; da ist keine Unentschlossenheit und keine Wahl. Das eben ist die Stärke der großen Charaktere, daß sie nicht wählen, sondern durch und durch von Hause aus das sind, was sie wollen und vollbringen. Sie sind das, was sie sind, und ewig dies, und das ist ihre Größe." Das tragische Leiden wird also über die handelnden Individuen als Folge ihrer eigenen ebenso berechtigten als durch ihre Kollision schuldvollen That verhängt. Und durch den Anblick dieser ewigen

*) Vergleiche „Ästhetik des Tragischen" von Joh. Volkelt, München 1897, Seite 104 ff. Die Überhebungstheorie wird dort im Zusammenhang behandelt und auf ihren Wert geprüft.

Gerechtigkeit soll nun in uns das Gefühl der Versöhnung erregt werden. Durch den Verlauf und Ausgang der tragischen Handlung soll das Walten einer höheren Weltregierung offenbar gemacht werden. Die höhere tragische Aussöhnung, heißt es Seite 555, bezieht sich auf das Hervorgehen der bestimmten sittlichen Substantialitäten aus ihrem Gegensatze zu ihrer wahrhaften Harmonie.

Auch Hebbel hält daran fest, daß das tragische Leiden nur aus der Schuld hervorgehen könne. Die Schuld liege eben in der individuellen Gebundenheit, in der Vereinzelung, in der Maßlosigkeit des Menschen, der seinen besonderen Zweck gegen den höheren Weltwillen durchzusetzen strebe. Ähnlich wie Hegel, betrachtet er aber den tragischen Schuldbegriff für etwas ganz anderes als einen untergeordneten, dürftigen Sündenbegriff. Denn die tragische Schuld sei nicht etwa nur möglich, sondern unvermeidlich. „Diese Schuld ist eine uranfängliche, von dem Begriff des Menschen nicht zu trennende und kaum in sein Bewußtsein fallende, sie ist mit dem Leben selbst gesetzt" — so lautet seine Ausführung („Mein Wort über das Drama," Seite 35. Vergl. auch: Tagebücher, Bd. II, Seite 95). Die tragische Schuld hänge von der Richtung des menschlichen Willens nicht ab, sie begleite alles menschliche Handeln, wir mögen uns dem Guten oder dem Bösen zuwenden, das Maß können wir dort überschreiten, wie hier. In diesen Sätzen ist der Schuldbegriff so abstrakt gefaßt, daß er einfach aufgelöst wird. Was bleibt von der eigentlichen Bedeutung des Schuldbegriffs noch übrig, wenn die Schuld sich von dem Begriff des Menschen nicht trennen läßt und alles menschliche Handeln begleitet? So bemerkt Hebbel, daß es nicht bloß gleichgültig sei, ob der Held an einer vortrefflichen oder verwerflichen Bestrebung zu Grunde gehe, sondern es sei, wenn das erschütterndste Bild zu Stande kommen solle, notwendig, daß jenes, nicht dieses geschehe („Mein Wort über das Drama," Seite 35). Genoveva und Agnes Bernauer sind z. B. im Sinne dieser Theorie nicht frei von Schuld, während wir natürlich ihr Geschick als ein tragisches Leiden der schuldlosen Art bezeichnen würden. Denn die tragische Schuld ist für Hebbel nichts anderes als das verhängnisvolle Schicksal des Menschen, in Folge seines Selbsterhaltungs- und Behauptungstriebes oder schon durch sein bloßes Dasein in einen verderblichen Gegensatz zu anderen Individuen oder Mächten zu geraten. Der innere Grund dieser Schuld bleibe unenthüllt. Hier verliere sich das Drama mit dem Weltmysterium in ein und dieselbe Nacht. Das Höchste, was das Drama erreichen könne, sei die Satisfaktion, die es der Idee durch den Untergang des ihr durch sein Handeln oder durch sein Dasein selbst widerstrebenden Individuums verschaffe („Mein Wort über das Drama," Seite 36). Mit diesen Worten wird dasselbe bezeichnet, was Hegel als das Versöhnende hingestellt hatte. In der dramatischen Kunst, sagt Hebbel (Tagebücher, Bd. II, Seite 99), fällt die Versöhnung immer über den Kreis des speciellen Dramas hinaus. Sie soll im Interesse der Gesamtheit, nicht in dem des Einzelnen geschehen. Da Hebbel oft den Vorwurf hören mußte, daß es seinen Dramen an Versöhnung fehle, hat er sich

über diesen Punkt mit besonderer Schärfe geäußert. „Versöhnung in der Tragödie!“ ruft er aus (Tagebücher II, Seite 61), „darunter verstehen die Meisten, daß die kämpfenden Potenzen sich erst mit einander schlagen, dann aber mit einander tanzen sollen.“ Eine Versöhnung könne man doch unmöglich darin finden, daß der Dichter seine gefalteten Hände über die Wunde lege und sie verdecke. Die Tragödie heile die Wunden auf eine andere Weise als die Chirurgie: Versöhnung im Drama sei nichts anderes als Heilung der Wunde durch den Nachweis, daß sie für die erhöhte Gesundheit notwendig wäre (Tgb. II, 22).

In diesen Sätzen ist also Hebbel von Hegel beeinflußt worden. Aber das eigentliche Hauptstück seiner Theorie ist nicht in ihnen, sondern in jener an den Anfang gestellten Forderung enthalten, daß die dramatische Dichtkunst als ein Hülfsmittel für den großen Fortbildungsprozeß der Menschheit gebraucht werden müsse. „Der Hauptzweck der Litteratur ist, der Menschheit durch treue Fixierung jedes symbolischen Lebens- und Entwicklungsprozesses zu einem immer klareren Selbstbewußtsein zu verhelfen“ (Werke, Bd. X, Seite 167). Wie Hebbel in diesen allgemeinen Sätzen eine strenge und hohe Kunstauffassung zeigt, hat er auch da, wo er auf das Formale, auf die Behandlung und Gestaltung des Stoffes und der Charaktere, näher eingeht, das Wesentliche und Wichtige scharf hervorgehoben.

Hebbel ist oft als Realist bezeichnet worden. Man hat ihn den Neueren als ein Beispiel dafür hingestellt, daß es auch schon vor dem Beginn der modernen litterarischen Bewegung in Deutschland echte Meister des realistischen Dramas gegeben habe und daß der realistische Stil, wie er von Goethe, Kleist, Hebbel und Ludwig ausgebildet worden sei, seine letzte Herkunft und Quelle in Shakespeare habe. Hier soll zunächst nur gefragt werden, wie Hebbel sich als Theoretiker mit dem Realismus abgefunden hat. Der Dichter der „Maria Magdalena“ läßt den Realismus nur bedingter Weise gelten. Er unterscheidet (Tgb. II, 562) zwischen dem falschen Realismus, der den Teil für das Ganze nehme, und dem wahren Realismus, der auch das mit umfasse, was nicht auf der Oberfläche liege. Er betrachtet die realistische Behandlungsweise für ein Illusionsmittel der Kunst, um das „Gebild der schöpferischen Phantasie in einen gewissen Einklang mit der Wirklichkeit zu setzen“ (Tgb. II, 518). Man würde auf der allerunterſten Stufe stehen bleiben, wenn dieses Mittel zum Zweck werden sollte. Er spottet über jenen stumpfen Realismus, der die Warze ebenso wichtig nehme wie die Nase. Die Kunst soll zwar das Leben in seinen verschiedenartigen Gestaltungen ergreifen und darstellen, aber ihre Aufgabe darf nicht im Kopieren, in einer genauen Wirklichkeits- oder gar Alltäglichkeitsschilderung aufgehen. Die roheste Art des modernen Dramas, sagt er einmal (Tgb. II, 170), sei diejenige, die im Leben selbst abgespielt werde. Nur auf einem Gebiete sei ein strenger Realismus erforderlich: in der psychologischen Kunst. „Die Gesetze der menschlichen Seele,“ schreibt er in sein Tagebuch (Bd. II, 539), „respektiere ich ängstlich; in Bezug auf alles übrige aber glaube ich, daß

die Phantasie aus derselben Tiefe schöpft, aus der die Welt selbst, d. h. die bunte Kette der Erscheinungen, die jetzt existiert, die aber vielleicht einmal von einer anderen abgelöst wird, hervorgestiegen ist."

Nächst dem ideellen Gehalt ist ihm die psychologische Grundlage des Dramas das Wichtigste; in der Fabel sieht er geradezu ein untergeordnetes Moment. Die Behandlung der Charaktere sei von der allergrößten Wichtigkeit. Aber zugleich legt er hierbei dem Dichter eine Beschränkung auf. Die Charaktere sollen nämlich in keinem Fall als fertige erscheinen, die nur noch allerlei Verhältnisse durch- und abspielen und wohl äußerlich an Glück oder Unglück, nicht aber innerlich an Kern und Wesenhaftigkeit gewinnen und verlieren können („Mein Wort über das Drama," Seite 14). Dies sei der Tod des Dramas, der Tod vor der Geburt. Wie ein Mensch Hyäne wird, sagt er einmal, kann uns interessieren, aber nicht, wie er als Hyäne wütet. Diese Forderung ist charakteristisch für Hebbels strenge Kunstauffassung: Nicht sowohl die psychologisch genaue Aufnahme und Zeichnung eines Zustandes, als vielmehr die tiefer greifende psychologische Enthüllung eines Prozesses, die Darstellung psychologischer Wandlungen und Umwandlungen soll die eigentliche Aufgabe des Dramatikers sein.

Im Vorstehenden haben wir den wesentlichen Inhalt der Hebbelschen Kunsttheorie wiedergegeben. Sie ist, wie wir gesehen haben, reich an fruchtbaren Gedanken und tiefen Anschauungen und beruht auf einer hohen Auffassung von dem Berufe des Dichters; sie ist von einem fast leidenschaftlichen Streben nach dem Echten und Wahren durchzogen. In einigen Punkten ist diese Theorie allerdings etwas spitzfindig und abstrakt gehalten und in ihrem Hauptsatze sogar nicht frei von Einseitigkeit. Denn eine Einseitigkeit ist die Beschränkung der tragischen Sphäre auf das Problematische. Es hat sich ferner gezeigt, daß Hebbels Theorie sich in vielen Punkten mit den Forderungen berührt, die in der neuesten Litteratur zur Geltung gekommen sind. Es muß aber darauf hingewiesen werden, daß seine Theorie niemals ins Revolutionäre überspringt; stets ist er bemüht, im Zusammenhang mit dem Vorhandenen, mit der großen litterarischen Vergangenheit zu bleiben. Wir gehen nun zur Besprechung der einzelnen Werke über, um zu untersuchen, welches die Probleme der Hebbelschen Tragödien sind und wie sie der Dichter ausgestaltet hat. Hierbei werden wir aber zu unterscheiden haben zwischen den bloßen Intentionen des Dichters und dem wirklichen Gehalt der Werke, wie er sich bei unbefangener Prüfung ergeben wird. Auf diesen Unterschied hat Joh. Volkelt in seiner Ästhetik des Tragischen hingewiesen. „Läßt man sich von Hebbel sagen," heißt es dort Seite 170, „welchen grübelnden Tiefsinn er in seinen Dramen darstellen *wollte*, so ist man erstaunt über die weite Kluft zwischen diesen Absichten, die er verwirklicht zu haben glaubte, und dem *thatsächlichen* Eindruck, den seine Stücke auf den unbefangenen Leser hervorbringen."

II.

Die Werke der Jugendzeit

Judith.

Hebbels dramatisches Erstlingswerk, die Judith, 1840 vollendet. Der Dichter stand damals im Alter Mit diesem kühnen Werk hat Hebbel sogleich eine Erober Gebiete gemacht. Der Stoff ist der bekannten apokryp des alten Testaments entnommen. Aber die alte Fa Hauptpunkten ihres äußeren Verlaufes beibehalten sich unter der Triebkraft eines neugeschaffenen bedeutsamen in eine Tragödie von modernem Gepräge und wächst empor, aus dem eine eigenartige und kühne Kraft dran und Gestaltens spricht. Was die Bibel dem Dichter bo ungeheuerlichen Handlungen, wie sie nicht selten Sage in naiver Form aufbewahrt haben. Die apokryphische verschlagenes und kühnes Weib, das den heidnischen Heers „durch ihre Schönheit niederlegt" und listig tötet, um il Untergang zu erretten; ihre That entspringt religiösen Motiven. Aber sie vollbringt das blutige Werk — eine Katzenthat, wie sich Hebbel einmal ausdrückt — ohne irgend einen Makel auf sich zu laden. Es wird rühmend hervorgehoben, daß sie sich im Lager der Heiden nicht verunreinigt und dem trunkenen Holofernes den Kopf abgeschlagen habe, ehe er sie schänden konnte. „Der Herr hat mich", ruft sie triumphierend ihren Stammesgenossen zu, „ohne Sünde wieder hergebracht mit großen Freuden und Sieg." Uns läßt die fanatische That, wie Hebbel bemerkt, gleichgültig, ja sie empört uns, in der Art wie die Bibel es zum Teil erzählt. „Die Judith der Bibel", schrieb Hebbel (Tagebücher I, 195), „kann ich nicht brauchen. Dort ist Judith eine Witwe, die den Holofernes durch List und Schlauheit ins Netz lockt; sie freut sich, als sie seinen Kopf im Sack hat, und singt und jubelt vor und mit ganz Israel drei Monate lang, das ist gemein, eine solche Natur ist ihres Erfolges gar nicht würdig, Thaten der Art dürfen der Begeisterung, die sich später durch sich selbst gestraft fühlt, gelingen, aber nicht der Verschlagenheit, die in ihrem Glück ihr Verdienst sieht. Meine Judith

rch ihre That paralysiert; sie erstarrt vor der Möglichkeit, einen
es Holofernes zu gebären, es wird ihr klar, daß sie über die
hinausgegangen ist, daß sie mindestens das Rechte aus unrechten
gethan hat." Gewiß, die biblische Erzählung vermag kein
s Interesse zu erregen. Judith geht ohne Kampf und Wunde
Gefahr hervor; in dem Sinne des alten Testaments als das
rsagende und reine Werkzeug in der Hand der rächenden Gottheit.
Aufgabe bestand also darin, diese alte Fabel zu einer Tragödie
en und die Heldin des Stückes in einen tragischen Konflikt zu
Nicht um ein entlegenes Ereignis neu zu illustrieren, griff
den Stoff auf, sondern um einen außergewöhnlichen, in eine
wöhnliche tragische Situation gestellten Charakter darzustellen. Es
erklärt er seine Absicht (Vorwort zur Judith, Werke, Bd. I, 235),
schen den Geschlechtern unhängige Prozeß in einem Bilde gezeichnet
Das Problem, das Hebbel in die überlieferte Handlung hinein-
ist das sexuelle. In äußerer Anlehnung an eine ferne Sage
so ein Drama, das in seinem Kern und nach seiner Idee der
nen Gedankenwelt angehört.
us dem folgenden wird sich ergeben, daß die Umgestaltung des
ers der Heldin und die dramatische Entwicklung in natürlicher
enz aus dem angegebenen Grundgedanken entspringt. Die
che wie die apokryphische Judith fühlen sich beide zu ihrem Werk,
en die Natur des Weibes ist, von Gott berufen. Aber während
Judith des alten Testaments der göttlichen Weisung willenlos
rft, bringt Hebbel seine Heldin sogleich in einen schweren inneren
Mit Flammenschrift steht vor ihrer Seele der Gedanke: „Der
meiner That geht durch die Sünde." Mit tiefer Absicht und
samster Weise verwandelt der Dichter die biblische Witwe Judith,
ehelichen Bette geruht, in eine unberührte Jungfrau, in eine
liche Witwe. Über die Zeit ihrer Ehe hat Hebbel einen mystischen Schleier gebreitet. In der Hochzeitsnacht wird der junge Gatte, sowie er sich seinem angetrauten Weibe nähern will, von Grauen gepackt und mit unsichtbarer Gewalt zurückgehalten, als ob er nicht Judith, sondern etwas Fremdes, Entsetzliches vor sich sähe. Durch diese Vision soll die Gestalt der Judith phantastisch beleuchtet und in eine geheimnisvolle Beziehung zur übersinnlichen Welt gebracht werden. Sechs Monate war sie Manasses' Weib: er hat sie nie als sein Weib umarmt und nahm ein schauerliches Geheimnis mit sich ins Grab. Ihre Natur hat etwas Unheimliches, etwas Dämonisches. Ihr Inneres ist ein Abgrund, der sie zu verschlingen droht, sie weiß sich vor ihren Gedanken nicht zu retten. „Meine Schönheit," sagt sie, „ist die Tollkirsche, ihr Genuß bringt Wahnsinn und Tod." Jetzt, da die Stunde der Berufung gekommen, erhält das düstere Ehegeheimnis eine übernatürliche Deutung: sie fühlt sich zu einem auserlesenen Werkzeug bestimmt. Sie weiß jetzt, warum sie von Gott mit Schönheit geschmückt und mit kühnem Mute ausgerüstet worden ist. Mit schaudernder Wonne bemerkt sie, daß alle Männer vor

der drohenden Gefahr mutlos zurückweichen. Denn nunmehr, sagt sie, hat ein Weib das Recht erlangt auf eine große That. Jedes Weib, ruft sie aus, hat ein Recht, von jedem Manne zu verlangen, daß er ein Held sei. Ist dir nicht, wenn du einen siehst, als sähst du, was du sein möchtest, sein solltest? fragt sie ihre Dienerin. Während sie allein dem Gebote Gottes zu folgen glaubt, wird sie zugleich von der eitlen Begierde getrieben, alle Männer durch ihre Kühnheit zu beschämen. Und während sie sich an diesem Gedanken berauscht, regt sich in ihr ein uneingestandenes, aber tiefes geschlechtliches Verlangen nach einem ganzen Helden. So schreitet die heldenhafte Jungfrau in das feindliche Lager, eine „jüdische Jeanne d'Arc": heldenhaft, nicht weil oder solange sie ihre Jungfräulichkeit wahrt, sondern weil sie entschlossen ist, das Kleinod ihrer Weiblichkeit für einen höheren Zweck preiszugeben.

Diesem Weibe, dessen Busen in so unweiblicher Weise von heroischen Wallungen durchströmt wird, dessen erhitztes Blut gleichwohl nach einem Helden verlangt, tritt nun in Holofernes ein Mann entgegen, dessen Kraft der Dichter zum höchsten Grade gesteigert hat. In der Umgestaltung dieses Charakters zeigt Hebbel eine jugendliche Kühnheit, die in bedenklicher Weise die Grenzlinie streift, wo die Natur zum Zerrbild wird. Aus dem stolzen biblischen Feldherrn, der seinem Herrn treu gehorsam ist und die Schwäche des Kriegsmannes für Wein und schöne Weiber zeigt, wird ein Tyrann der vermessensten Art, der sich in dem maßlosen Gefühl seiner Kraft zur Selbstvergötterung versteigt. Seine Überkraft wird zur Unnatur. Er hat etwas von der Art jenes wohlbekannten „Übermenschen mit der Unschuld des Raubtiergewissens", wie ihn Nietzsche entworfen hat. Ja, einige Gedankenblitze aus dem Hirn dieses „titanenhaften Renommisten" erinnern so stark an Nietzsches Aphorismen, daß man glauben könnte, Holofernes sei ein vorgeahntes Exemplar des immoralistischen Übermenschen. „Was ist Sünde?" fragt er, „jenseits von Gut und Böse" stehend. Den Opfern seiner Despotie ruft er zu: „Steht dem Baume, den es verzehrt, der Richterspruch über das Feuer zu?" — „Wohl fühlt' ich's längst", spricht er zu sich, als ob ihm Nietzsche die Worte in den Mund gelegt hätte, „die Menschheit hat nur den einen großen Zweck, einen Gott aus sich zu gebären; und der Gott, den sie gebiert, wie will er zeigen, daß er's ist, als dadurch, daß er sich ihr zum ewigen Kampf gegenüberstellt, daß er all die thörichten Regungen des Mitleids, des Schauderns vor sich selbst, des Zurückschwindelns vor seiner ungeheueren Aufgabe unterdrückt, daß er sie zu Staub zermalmt und ihr noch in der Todesstunde den Jubelruf abzwingt?" Es ist leicht, die Schwächen in der Charakteristik des Holofernes aufzuweisen; viele haben ihren Witz daran versucht, am besten Johann Nestroy in seiner keck entworfenen Travestie „Judith und Holofernes." Aber wenn auch der Umriß dieser Gestalt zu sehr ins Krasse verzogen ist, so darf man doch nicht außer acht lassen, von welcher Absicht der Dichter geleitet wurde: eine Natur wie Judith durfte nur einer zur höchsten Potenz gesteigerten Männlichkeit unterliegen. Solange Judith

den Holofernes nur aus der Schilderung seiner Feinde kennt, ist er für sie ein Wüterich, den man wie eine losgelassene Bestie erschlagen darf. Sie ist über seine Grausamkeit empört; wenn sie ihn umarmt, will sie an die Opfer denken, die der Tyrann geschlachtet hat, um nicht die Kraft zu verlieren, ihn zu ermorden. Sie fleht: „Gott, laß ihn Gräuel begehen unter meinen Augen, blutige Gräuel, aber schütze mich, daß ich nichts Gutes von ihm sehe!“ Sobald sie aber mit ihrem gewaltigen Gegner in Berührung kommt und als Weib die berauschende Wirkung seiner Kraft erfährt, verwirren sich ihre Gedanken und Gefühle; sie wird allein von ihrer entflammten Leidenschaft zum Ziel getrieben. Nicht mehr der Gedanke an ihr Volk, sondern der Gedanke an sich selbst reißt sie zu ihrer blutigen That fort; sie tötet den Holofernes, um Rache zu nehmen für ihren beleidigten Leib und für ihre sittliche Vernichtung. Die Verschiebung der Motive hat man Hebbel vielfach zum Vorwurf gemacht; offenbar ist sie ein glänzendes Lob für den Dichter. Hebbel selbst hat schon darüber geklagt, daß ihm die Kritik die Judith fast auf den Kopf gestellt und das entscheidende Moment verkannt habe (Vorwort zur „Maria Magdalena.“ Werke Bd. X, Seite 61). Den alten Vorwurf hat Heinrich Bulthaupt von neuem erhoben.*) Wiewohl er dem Dichter das Zugeständnis macht, daß er in der Umgestaltung der Fabel folgerichtig verfahren sei, erklärt er den Tausch der Motive für eine Schwäche. Während ihm die apokryphische Judith ungewöhnlich und groß in all ihrem Thun erscheint, während er erklärt, daß die That dieser fanatischen Jüdin kaum mit reineren Mitteln begangen werden könnte, erscheint ihm die That der Hebbelschen Judith ebenso monströs wie die Voraussetzung, auf der sie beruhe. Eine nähere Betrachtung der entscheidenden Scene wird zeigen, daß der Dichter den kühnen, aber richtigen Weg gegangen ist, den der tragische Endzweck gebot.

Judith betritt das Zelt des Holofernes als die gottberufene Rächerin ihres Volkes. Aber das Bewußtsein ihrer furchtbaren Aufgabe ertötet in ihr nicht das Weib. Sie bleibt ein Weib und fühlt wie ein Weib. In echt weiblicher Weise will sie den Feind zunächst versuchen; sie ruft die Großmut und Hochherzigkeit des Siegers an, um für ihr Volk Schonung zu erlangen. Aber sie muß alsbald erkennen, daß Holofernes allein den Trieben seiner Riesennatur folgt und sich durch keinen fremden Einfluß bestimmen läßt. Mit steigender seelisch-sinnlicher Erregung und Verwirrung empfindet sie die Kraft und Größe dieses Mannes, den ihr schwacher Arm töten soll, unter dem zwingenden Eindruck seiner Männlichkeit und seines hochfliegenden Geistes schwindet das sichere Gefühl ihres Entschlusses immer mehr. „Gott meiner Väter“, fleht sie, „schütze mich vor mir selbst, daß ich nicht verehren muß, was ich verabscheue! Er ist ein Mann!“ Immer mehr tritt der Gedanke an ihre eigentliche Aufgabe

*) „Dramaturgie des Schauspiels“ von Heinrich Bulthaupt. Vierte Auflage, 1894. Bd. III, Seite 107 ff.

zurück, und immer stärker wird ihre sinnliche Leidenschaft entfacht. In echt weiblicher Weise versucht sie die Achtung ihres Gegners zu ertrotzen. Empört ruft sie dem Verächter ihres Geschlechts zu: „Lerne das Weib achten! Es steht vor dir, um dich zu ermorden! Und es sagt dir das!“ Wie anders steht dieses Weib da, als die apokryphische Judith, die nach Katzenart ihr Opfer beschleicht! Aber zugleich — welche wilde Leidenschaft muß dieses Weib ergreifen, da es nun von dem cynischen Despoten zum schändlichen Lager geschleppt wird, da die edle Empörung ihrer weiblichen Natur nur die Wirkung hat, daß die sinnliche Begier des Tyrannen noch stärker erregt wird! Wie könnte sie in dem Augenblick ihrer tiefsten Erniedrigung nur an ihr Volk und ihre ursprüngliche Absicht, nicht aber an sich selbst denken! Wie Judith durch ihre Entehrung die tiefste Schmach erleidet, so ist auch die dadurch entfachte Leidenschaft die stärkste und muß mit elementarer Gewalt alle anderen Gedanken und Absichten unter sich zwingen und in ihrem Strom ertränken. Gleich einer Penthesilea stürzt sie sich mit der Wut der Tigerin auf ihr Opfer. Erst nach vollbrachter blutiger That erwacht sie aus ihrer Raserei und muß erst durch ihre Magd Mirza daran erinnert werden, in welcher Absicht sie in das Lager kam. Und gleich der Amazonenkönigin wird sie nun von starrem Entsetzen erfaßt. „Von großer Wirkung ist es im Drama“, sagt Hebbel einmal (Tgb. I, Seite 319), „wenn die Motive auf ein ganz bestimmtes, dem Leser und Zuschauer deutliches Ziel hinzuwirken scheinen und dann plötzlich außer diesem noch ein ganz anderes ungeahntes und unvorhergesehenes erreichen.“ Wie in der Bibel tritt Judith als Siegerin unter ihr Volk. Aber in ihrem Inneren fühlt sie sich vernichtet. Der Jubel der Menge schallt ihr wie Hohn entgegen und zerreißt ihr Herz. Sie trägt in sich die Nemesis ihrer furchtbaren That. „Ich will“, ruft sie verzweiflungsvoll aus, „dem Holofernes keinen Sohn gebären. Bete zu Gott, Mirza, daß mein Schoß unfruchtbar sei.“

Was in der Judith mit dramatischer Kraft dargestellt wird und unser Interesse erzwingt, ist nicht die zufällige Kollision zweier Individuen, sondern es ist der uralte Gegensatz der beiden Geschlechter, der hier mit tragischer Wirkung behandelt wird. Den Keim zur Idee der Judith hat Hebbel schon als Student in sein Tagebuch eingetragen: „Das Weib ist in den engsten Kreis gebannt: wenn die Blumenzwiebel ihr Glas zersprengt, geht sie aus“ (Tgb. I, Seite 31). Judith erleidet ein tragisches Schicksal, weil sie über die Grenzen ihres Geschlechts hinausgegangen ist. „Ein Weib soll Männer gebären, nimmer soll sie Männer töten!“ klingt die besorgte Mahnung der alten Magd Mirza. Judith, die als die Auserwählte Gottes den Frevler strafen sollte, ist von ihrer Höhe herab in die tiefste Verzweiflung gestürzt. Schaudernd erkennt sie, daß sie, von geschlechtlicher Leidenschaft besiegt, die blutige That aus persönlichen Gründen vollbracht habe. Zugleich fühlt sie, daß ihr Inneres an den Mann gebunden ist, den sie getötet hat. Er, der sie durch seine Größe niederdrückte und das Weib in ihr erniedrigte, war doch der einzige Mann, den sie hätte lieben können. „Ich habe den ersten und letzten

Mann der Erde getötet!“ ruft sie klagend aus. Die Siegerin ist vernichtet, ihr Inneres zerrüttet und verödet. In kühner Weise hat Hebbel in seinem ersten Werke das sexuelle Problem behandelt. Wie in Kleists genialer Tragödie „Penthesilea“ wird das geschlechtliche Thema von seiner physiologischen Seite dargestellt. Das Gefühls- und Empfindungsleben des Weibes auf sexuellem Grunde ist als ein neues fruchtbares Motiv von Kleist und Hebbel verwertet worden. Aber beide Dichter haben sich in der Ausführung von der Klippe ferngehalten, an der die Neueren gescheitert sind. Erst bei den Modernen, die das gleiche Thema behandelt haben, begegnen wir jenen hysterisch angelegten Weibern, die uns abstoßen; bei Kleist und Hebbel reißt uns die psychologisch-pathologische Entwickelung der Leidenschaft mit, weil die Handlung in die heroische Atmosphäre versetzt ist. So bemerkt Hebbel einmal als Kritiker (Werke, Bd. XI, Seite 134): „Ein Weib, das sich in Schlacht und Kampf hineinstürzt und den ihm angewiesenen Kreis mit dem diesem geradezu entgegengesetzten vertauscht, ist nur dann nicht mehr abstoßend und widerwärtig, wenn man erkennt, daß es nicht anders kann, daß es von höherer Macht getrieben wird.“

Genoveva.

Während durch die Judith der volle Atem des heroischen Geistes weht, versetzt uns Hebbel in seiner zweiten Tragödie, in der Genoveva, die im Jahre 1841 vollendet wurde, in den Kreis der christlichen Weltanschauung. In der Judith tritt uns das Weib als Heroine entgegen, die tötend vernichtet wird; in der Genoveva steht vor uns das leidende Opfer, die Heilige. Aber über beiden Stücken ruht die schwüle Luft sinnlicher Leidenschaft, in beiden Stücken ist der eigentliche Kern das sexuelle Problem.

Nur das Notwendige, sagt Hebbel, ist wahrhaft tragisch. Woher war es nun notwendig, daß die schöne und engelreine Genoveva so bittere Leiden erdulden mußte? Die Antwort, die zugleich die Idee der Tragödie enthält, lautet:

„Was auf die Erde sich
Hernieder läßt, das will die Erde auch
Mit Banden, schwer und unrein, wie sie selbst,
Festketten, daß es adle ihren Staub.“

Die himmlische, der Erde entrückte Schönheit erweckt nur reine Sehnsucht und verbietet die Begierde; doch das Himmelsbild, das den

irdischen Staub berührt und sich dem heißblütigen Leben zugesellt, entzündet unheilvolle Leidenschaft. „Dieses Weib," ruft Golo im Vorgefühl seiner aufsteigenden Liebesraserei aus:

„Ruft Sünd' ins Dasein, außerordentlich,
Wie ihre Schönheit, einzig, wie sie selbst".

Von der Glut dieser sündigen Leidenschaft bedroht, wendet sich das reine Weib von der Welt ab und steigt auf Dornenwegen zur himmlischen Verklärung empor.

Held Siegfried wird aus den Armen Genovevas hinweggerufen zur ritterlichen Ausfahrt in das heilige Land, zum Kampf gegen die Ungläubigen. Nur noch ein kurzer Abschied, aber in dieser schmerzlich süßen Stunde klammert sich die junge Gemahlin an den Gatten, und aus ihrer sonst so keusch verwahrten Brust drängt sich das Geständnis ihrer tiefen Liebe hervor. Mit Entzücken genießt Siegfried den köstlichen Hauch ihres ausströmenden Gefühls, freudig vernimmt er das schamhaft verratene Geheimnis ihres nahenden Mutterglückes — um sich dann männlich entschlossen und ohne Thräne von ihr zu reißen und die ohnmächtig Hinsinkende in den Armen Golos zurückzulassen. Dieser Golo, dem von dem scheidenden Siegfried die eigene Gattin in die Arme gelegt wird, ist ein junger, tapferer, feuriger Krieger und fröhlicher Sänger, eine dem Leben frisch zugekehrte Natur. Ihm fehlt es an Gaben, sich durch Beten und Fasten die Himmelsthür zu erschließen. Doch gerne will er für jede Sünde, die er beging, einen Mohren zur Hölle senden. Dieser heißblütige Jüngling hatte bis dahin nur selten gewagt, der engelreinen Herrin ins Auge zu schauen. In jenem Augenblick aber, wo er in der Heiligen das liebevolle und zärtliche Weib entdeckt, entzündet sich in seiner Brust die tragische Leidenschaft:

„Nur weil die Heil'ge Weib ward, lieb' ich sie,
Nur weil ich sah, wie süß sie küssen kann."

Seine Leidenschaft flammt so gewaltig empor, daß er jede Hoffnung aufgiebt, sie zu bezwingen, und verzweifelnd den Tod sucht. Er umwandelt in selbstmörderischer Absicht den morschen Schwindelrand des steilen Burgturmes, aber das Leben behält ihn und zwingt ihn, ein Opfer seiner Leidenschaft, ein Schurke zu werden. Golo vergleicht sich prüfend mit Siegfried und glaubt seinen durch die Allgewalt der Liebe begründeten Anspruch auf Genoveva über das Recht des Mannes stellen zu dürfen, der es über sich gebracht hat, von Genoveva in dem Augenblick wegzuschleichen, „wie ein Mörder von der Toten," wo die innige Hingabe seines Weibes ihn hätte fesseln sollen; der später von dem schmählichsten Argwohn beherrscht wird und an die Untreue seiner Gemahlin glaubt, deren tiefe und reine Seele sich ihm doch bis zum Grunde geöffnet hatte. Es ist eine kühne Frage, die Hebbel, als wäre er der sittliche Revolutionär, den ihn Rudolf Gottschall genannt hat,*) durch Golo aufwerfen läßt:

*) Rudolf Gottschall a. a. O. Seite 377.

das Recht der Leidenschaft, das als das stärkere Naturrecht über die Schranken des konventionellen Zwanges hinwegschreiten will. Golo, der in Genoveva die notwendige, von der Natur bestimmte Ergänzung zu seinem Wesen sieht, aber dennoch diesen Besitz nach ehelichem Recht einem andern überlassen soll, wird zum Grimm empört und lehnt sich gegen die gültige Ordnung auf. Vermessen ruft er aus:

„Und soll der Durst'ge, wenn ein voller Strom
Umflutend ihn erfaßt, die Lippen feig
Zusammenpressen, daß kein Tropfen ihm,
Durchdringend, kühlt den heißen Herzensbrand?
Wenn das die Tugend ist, verfluch ich sie!"

Rudolf Gottschall hat sich verleiten lassen, aus dieser trotzigen Auflehnung Golos gegen das konventionelle Gesetz auf eine revolutionäre Tendenz der Hebbelschen Dichtung zu schließen. Er macht dem Dichter den Vorwurf, daß er sich in dieser „Tragödie der ehelichen Treue" gegen das Institut der Ehe selbst kehre.*) Es scheint ihm ganz entgangen zu sein, daß Hebbel in Golo die zum teuflisch Bösen verkehrte Menschennatur darstellen wollte. Außerdem bildet das Problem der ehelichen Treue durchaus nicht den Mittelpunkt dieser Tragödie. Nicht das Verhältnis zwischen Siegfried und seiner Gattin, sondern der Gegensatz himmlischer und höllischer Mächte, wie sie durch Genoveva und Golo wirken, macht den eigentlichen Inhalt aus. Das eheliche Verhältnis zwischen Siegfried und Genoveva wird nur nebenbei behandelt. Sucht man aber hier nach einer Tendenz, so wird man gerade das Gegenteil von dem finden, was Gottschall behauptet hat. Die Ehe zwischen Siegfried und Genoveva ist aus tiefer gegenseitiger Herzensneigung geschlossen, dennoch hält sie einer schweren Prüfung nicht stand. Denn Siegfried verliert den Glauben an die Unschuld seiner Gattin, und Genoveva, die das Unfaßbare erfährt, verliert jede Hoffnung auf irdisches Glück. Sie klagt: „In dieser Stunde fängt mein Elend an." Das eheliche Band ist durch Siegfrieds Schuld zerrissen, der dem schmählichsten Argwohn erliegen konnte, obwohl ihm die reine und edle Frau ihr Inneres ganz geöffnet hatte. Genoveva widersteht der Versuchung, aber nicht weil sie sich durch ihren Gatten gebunden fühlt, sondern durch Gott. Hebbel hat durch den tragischen Ausgang gerade auf die sittliche Grundlage der Ehe hingewiesen: nur dann wird eine Ehe Bestand haben, wenn Gatte und Gattin durch einander gebunden sind. Durch Recht und Gesetz allein, so dürfen wir ergänzen, wird die Ehe nicht gesichert. „Ich glaube," sagt Hebbel in seinen Tagebüchern (Bd. I, Seite 49), „es wäre für mich das Mittel zum Selbstmord, wenn ich einmal eine Stunde lang auf Gutzkow-Wienbargsche Weise an die Emanzipation der Ehe dächte."

Auf dem zur Katastrophe treibenden Gegensatz der wild begehrenden, leidenschaftlich hervorbrechenden männlichen Lebenskraft und der keuschen

*) Rudolf Gottschall a. a. O. Seite 373.

Innerlichkeit und reinen Verschlossenheit der weiblichen Natur baut sich das Drama Hebbels mit breiter Grundlage auf. Genoveva vermag der anstürmenden Liebesraserei Golos nichts entgegenzusetzen als die stumm abwehrende Gebärde des Leidens. Als Golo sie im ersten Ausbruch seiner Liebeswut umarmt, läßt sie den Ritter Tristan, der an ihrem Fenster vorbei zum fernen Siegfried reitet, unangerufen weiterziehen. Als man später den auf der Jagd schwerverwundeten Golo für einen Sterbenden auf der Bahre heimbringt und Genoveva anfleht, sie möge ihm als letzten Trost ein Liebeswort zusenden, wehrt sie es als Sünde ab. Als Golo sie zuletzt im Turm aufsucht, ihr das Richtschwert zeigt, das der eigene Gatte für sie schickt, und der Verzweifelnden ihre und ihres Kindes Rettung verspricht, wenn sie ihm den letzten Liebesdienst erweisen und den Giftbecher reichen wolle, schüttet sie den Gifttrank aus. Ihr ganzes Sein ist ein Dulden, sie wehrt sich nur durch die Gebärde des Leidens. Aus ihrer Willenlosigkeit entspringt ihr tragisches Schicksal. Aber gerade dadurch, daß sie in den gewaltsamsten Zustand gebracht wird, enthüllt sich die himmlische Schönheit ihrer rein innerlichen Natur.

Eine solche Dulderin, die niemals handelnd eingreift und sich willenlos in ihr Geschick ergiebt, eignet sich nicht zur Trägerin einer dramatischen Handlung. Während in der Legende die Pfalzgräfin als Mittelpunkt erscheint, haben daher die modernen Bearbeiter der alten Sage die Hauptrolle auf Golo übertragen.*) Hierin ist Hebbel seinen beiden Vorgängern Maler Müller und Ludwig Tieck gefolgt, in deren Genovevadramen Golo der Haupthelb ist. Und Hebbel, der sowohl das Volksbuch wie die Dramen dieser beiden Dichter kannte, schrieb, als er den ersten Gedanken zu seiner Tragödie faßte, in sein Tagebuch (Bd. I, Seite 143): „Genoveva kann und darf nicht im Vordergrund stehen." Ihr Leiden, heißt es weiter, sei ein solches, das die tiefsten Elemente ihres Wesens, die religiösen, befruchte und entfalte. Sie sei ein durchaus christlicher Charakter. Sie dürfe in der Tragödie nur hervortreten als „der mildernde linde Mond hinter Sturm- und Gewitterwolken." Den eigentlichen dramatischen Gehalt des Stoffes fand Hebbel nur im Charakter des Golo. „Der dramatische Dichter", sagt er an derselben Stelle (Seite 141), „kann den Golo des Volksbuchs nicht brauchen, nur wenn es ihm gelingt, diesen flammenden, heftigen Charakter uns aus menschlichen Beweggründen handeln zu lassen, erzeugt er eine Tragödie." Das war es also, was Hebbel an diesem Stoffe allein reizte: die psychologische Entwicklung und Umwandlung eines Charakters dramatisch durchzuführen, der, von Hause aus edel, aus geschlechtlicher Leidenschaft zum teuflischen Bösewicht auswächst. Die dämonische Leidenschaft Golos bildet die treibende Kraft in diesem brünstig heißen Drama; ihre Entstehung, ihr Fortschritt und tragischer Ausgang nimmt unser Hauptinteresse in Anspruch. Wie in der Judith der sexuelle Untergrund des weiblichen Heroismus

*) Vergl. „Pfalzgräfin Genoveva in der Deutschen Dichtung." Von Bruno Golz, Leipzig, 1897.

bloßgelegt wurde, bildet hier die sexuelle Erhitzung des Mannes den Pfuhl, aus dem teufliſche Thaten aufſteigen. Golo, der das Feuer nicht mehr erſticken und ſein erſtes Vergehen nicht wieder gut machen kann, überläßt ſich nun ganz der Raſerei ſeiner Leidenſchaft. Da er die Geliebte nicht beſitzen kann, peinigt er ſie und vernichtet ſie ſchließlich, um ſeine Leidenſchaft durch die Wolluſt der Grauſamkeit zu befriedigen. Er weidet ſich an ihren Leiden:

„Durch's Foltern war ſie immer ſchöner noch,
Vielleicht iſt ſie am ſchönſten, wenn ſie ſtirbt."

Aber alles, was er der himmliſchen Dulderin anthut, trifft zugleich ihn ſelbſt. Es iſt die Wolluſt der gegen ſich ſelbſt gewendeten Grauſamkeit, die er mit wilder Gier genießt. Grell und unheimlich tritt hier das Pathologiſche der geſchlechtlichen Leidenſchaft hervor. „Es iſt, als läſen oder hörten wir die Selbſtbekenntniſſe eines ſexuell Verrückten!" ſagt Bulthaupt mit Übertreibung.*) Golo, von Natur aus edel, empfindet ſeine Schurkerei mit tiefſtem Schmerz und vermag doch nicht mehr umzukehren. Er gerät ſo mit ſich ſelbſt in einen furchtbaren Zwieſpalt, ſein Inneres wird endlich ganz und gar zerrüttet. Er wird aus Konſequenz ein teufliſcher Böſewicht, er geht bis zum Äußerſten, um als Schurke das ganz und voll zu ſein, was er als Menſch nicht werden konnte. Kann er nicht ganz ſelig ſein, ſo will er doch ganz verdammt ſein:

„Das Maß des Grauſens, ſtatt der Seligkeit,
Hab' ich geleert. Die höchſte Reue ſchlägt
Den Weg nicht ein, der ſie zur Gnade führt.
Nein, nein! Verzweifelnd an dem letzten Recht
Des Sünders, an dem Recht zur Umkehr ſelbſt,
Nährt ſie den Fluch, indem ſie ihm erliegt,
Zwingt ſich, die Miſſethat, die ſie verdammt,
Nachdem ſie halb gethan iſt, ganz zu thun,
Und bläſt ins Höllenfeuer, ſtatt es feig
Mit Thränen auszulöſchen, ſelbſt hinein." (Akt V, Sc. 7.)

Vergleicht man dieſen Hebbelſchen Charakter mit dem Golo Maler Müllers und Ludwig Tiecks, ſo empfindet man unmittelbar Hebbels Überlegenheit als dramatiſcher Dichter. Maler Müllers Schauſpiel „Golo und Genoveva" iſt ein echtes Erzeugnis der Sturm- und Drangperiode. Ludwig Tiecks Trauerſpiel „Leben und Tod der heiligen Genoveva" kann für ein Hauptprodukt der Romantik gelten. Müllers Stück iſt realiſtiſch gefärbt und voll dramatiſcher Leidenſchaft, Tiecks Tragödie iſt voll romantiſcher Verſchwommenheit und Sentimentalität. Aber bei aller ſonſtigen Verſchiedenheit berühren ſich beide Dichter in der Charakteriſtik ihres Hauptheldens. Bei beiden iſt Golo ohne rechte Energie, ein empfindſamer und haltloſer Schwärmer, eine halbe Werthernatur. Beiden Dichtern fehlte die Kraft und Kunſt, den Böſewicht des

*) Heinrich Bulthaupt, Dramaturgie des Schauſpiels, Bd. III, Seite 124.

alten Volksbuches mit vollständiger psychologischer Entwicklung dramatisch auszugestalten. Diese psychologische Entwicklung hat Hebbel allerdings meisterhaft durchgeführt. Aber sein Golo ist kein einfacher und elementarer Bösewicht. Er wird von seiner Leidenschaft nicht unmittelbar vorwärts getrieben, seine Entwicklung und Wandlung wird von steter Reflexion begleitet und bestimmt. Ein echter Hebbelscher Charakter, eine merkwürdige Doppelnatur von dämonischer Leidenschaft und grübelnder Reflexion!

Hebbel hat späterhin mit kühlem Urteil auf dieses verwegene Stück zurückgeblickt, das bei aller jugendlichen Übertreibung und bei schweren Fehlern der Technik — er nennt es selbst „ein mit naiver Unbekümmertheit um alle Theater der Welt im Furor gelaichtes Stück“*) — dennoch den Leser fortreißt und bedeutend wirkt durch die psychologisch tief in die Abgründe und das Labyrinth der menschlichen Natur eindringende Kunst. Hebbel hat die Mängel seines Dramas selbst hervorgehoben. In einem Briefe an Franz von Dingelstedt**) spricht er sich darüber aus: „Diese Genoveva ist nun auch solch ein Stück, worin das Pulver blos deswegen verschossen wird, weil es vorhanden ist. „Du bist wie eine Ader, die zerspringt!“ hätte man dem Verfasser mit seinen eigenen Worten zurufen können.“ Der Hauptfehler sei der, fährt er fort, daß er sich zu früh an diese Riesenaufgabe gewagt habe. Sie habe die höchste Reife des Geistes verlangt, und er hätte damals noch zu viel mit dem lieben Herzen zu thun gehabt und selbst in einer gar heißen Situation gesteckt. Was das für eine heiße Situation gewesen sei, hat Emil Kuh in seiner Biographie (Bd. I, Seite 496 ff.) näher beschrieben. Er erzählt, daß der junge Hebbel noch während der Zeit seiner wilden Ehe von einer mächtigen, leidenschaftlichen Neigung zu einer jungen Hamburger Patrizierin ergriffen worden sei. Hebbel litt schwer unter dieser unlauteren und unerlaubten Leidenschaft und suchte sich von dieser Last durch das große Selbstbekenntnis der „Genoveva“ zu befreien. Hieraus läßt sich auch die undramatische Anlage des Werkes erklären, das beinahe die Form eines großen leidenschaftlichen Monologs annimmt. „Das Stück,“ sagt Hebbel selbst (Tgb. I, Seite 296), „ist eher ein aufgebrochenes Geschwür, als ein objektives Werk.“

Maria Magdalena.

Judith und Genoveva haben, so sehr sie sich auch in der ihnen zu Grunde liegenden Idee von einander entfernen, doch ein Gemeinsames. In beiden Stücken ist die Handlung in die ferne Zeit der Sage, in

*) In einem Briefe an Franz von Dingelstedt, Briefwechsel Bd. II, Seite 6.
**) Briefwechsel, Bd. II, Seite 49.

beiden ist der Schwerpunkt in das psychologisch-pathologische Moment gelegt. Hebbels dritte Tragödie „Maria Magdalena“ ist im Jahre 1843 entstanden. Hier ist der Stoff unmittelbar aus der lebendigen Gegenwart genommen und das Problem des Stückes ein *soziales*. Der „Maria Magdalena“ steht von allen Dramen des Dichters die größte litterarische Bedeutung zu. „Dieses Jugendmeisterstück des Dichters“, sagt Adolf Stern in seiner „Geschichte der neuern Litteratur“ (Bd. VII, Seite 21), „ist die künstlerisch bedeutendste und tiefsinnigste deutsche dramatische Dichtung der vierziger Jahre.“ Durch dieses bürgerliche Trauerspiel ist der dramatischen Dichtkunst eine neue Bahn eröffnet worden, auf der das jüngste Geschlecht unserer Dramatiker erfolgreich vorgeschritten ist. Hebbel hat dem bürgerlichen Trauerspiel einen neuen Gehalt und Geist gegeben. Bis dahin hatte das bürgerliche Trauerspiel den Kampfplatz geboten, auf dem der aufstrebende dritte Stand im Zusammenstoß mit den herrschenden Gesellschaftsklassen nach sozialer Anerkennung rang und seine Interessen in mannigfacher Art zur Geltung zu bringen suchte. Während also bis dahin der Konflikt aus *äußeren*, auf dem Unterschiede der Stände und Klassen beruhenden Gegensätzen herausgearbeitet war, suchte Hebbel das bürgerliche Trauerspiel aus seinen *inneren*, ihm allein eigenen Elementen aufzubauen: „aus der schroffen Geschlossenheit, womit die aller Dialektik unfähigen Individuen sich in dem beschränktesten Kreis gegenüber stehen, und aus der hieraus entspringenden schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit“ (Vorwort zur „Maria Magdalena“, Werke, Bd. X, Seite 61). Bereits zu einer Zeit, wo das Bürgertum noch um seine *politische* Stellung zu kämpfen hatte, zeigte Hebbel in dem ergreifenden Bilde seiner „Maria Magdalena“, daß das Tragische zwingender und gewaltiger als aus dem kümmerlichen Geschick des Einzelnen, der über seinen Stand und Kreis hinausstrebend, mehr zufällig als notwendig im sozialen Kampf unterliegt, aus der dumpfen Beschränktheit und schwülen Enge des niederen bürgerlichen Lebens hervorgehen könne. In der „Maria Magdalena“ erzeugt die ganze Atmosphäre der Zeit die tragische Erschütterung: ein Einzelgeschick erweitert sich zu einem bedeutsamen Zeitbilde und übt dadurch eine tiefe Wirkung aus.

Es ist die Engherzigkeit der gesellschaftlichen Moral, der das blühende Leben zum Opfer fällt. Durch die harte Konsequenz eines konventionellen Ehrbegriffs wird das Individuum vernichtet. Es ist ein Weib, das diesem tragischen Schicksal erliegt: die Tischlerstochter Klara, die gleich der biblischen Maria Magdalena gefallen ist, aber aus keinem Munde das christliche Wort der Verzeihung und den tröstlichen Zuspruch vernimmt, den der Heiland mit göttlich mildem Sinn der von den Menschen hartherzig verurteilten biblischen Sünderin spendet. Klara ist in einer engen und beschränkten Welt aufgewachsen. Ihre Heimat ist eine Kleinstadt vormärzlicher Zeit, deren Bild mit sicheren und scharfen Umrissen gezeichnet ist. Darinnen lebt ein kerniges und gottesfürchtiges Geschlecht von ehrenfester und harter Art, wie sie der alten Generation eigen war,

die die schwere Not der Franzosenzeit durchlebt hatte. Den engeren Schauplatz bildet das einfache Haus Meister Antons, dessen Gestalt vor allen anderen mit erfrischender Lebenswahrheit entworfen ist. Er ist eine knorrige, niederdeutsche Natur, zäh am Alten im guten wie im schlechten Sinne festhaltend, tüchtig im Handwerk, streng in der Hauszucht, pedantisch in der Lebensführung, doch ohne die klägliche Nüchternheit eines Spießbürgers, nach außen rauh wie „ein borstiger Igel," im Grunde ein treues und frommes Gemüt. Diesem unbeugsamen Manne gilt als das erste Gebot die Wahrung der äußeren Ehre. „Alles kann ich ertragen, nur nicht die Schande!" ruft er seiner Tochter zu und schwört, daß er sich mit eigener Hand töten werde, wenn sie je Schmach über sein ehrliches Haupt brächte. Klara hat eine Jugendliebe gehabt, aber ihr Freund, der Sekretär, ein moderner Stimmungsmensch, hat das Städchen verlassen, ohne zu ihr das bindende Wort zu sprechen. Er ist auf die Akademie gezogen, und dort in der neuen Welt, die sich ihm aufthat, ist das schlichte Bild der Geliebten in seinem Herzen verblaßt. Da tritt der Kassierer Leonhard, ein erbärmlicher Kerl, der „Bösewicht" des Stückes, als Freier vor sie hin. Klara ist ihm „eine lohnende Partie." Nach den Anschauungen der kleinbürgerlichen Gesellschaft und nach dem Willen der Eltern darf sie den Werber, der sich in gesicherter Lebensstellung befindet, nicht zurückweisen, falls sie nicht für hochmütig und eitel verschrieen werden will. Von ihrem Jugendfreund verlassen, durch spöttische und höhnische Nachrede gekränkt, verlobt sie sich dem gänzlich ungeliebten Manne. Und als er sie bedrängt und ihre Hingabe wie eine Schuld einfordert, giebt sie kalt und willenlos seinem Begehren nach, um, wie es heißt, ihm und sich selbst zu beweisen, daß sie an ihren Jugendfreund nicht mehr gebunden sei. Diesen Fall Klaras unter so häßlichen Umständen hat man nicht mit Unrecht als eine verletzende Härte empfunden. Zudem ist Klaras Verhalten nicht genügend motiviert. Es wird durchaus kein zwingender Grund angegeben, warum sie eine solche Gunst vor der Hochzeit einem Menschen gewährte, für den sie nicht die geringste Neigung hegte. Aber der Dichter, der das Schicksal des getretenen Weibes in seiner ganzen Furchtbarkeit darstellen wollte, mochte es für notwendig halten, einen so krassen Fall zum Ausgangspunkt seines Dramas zu machen. Denn wäre Klara das Mädchen gewesen, das aus Liebe gefehlt hätte, so würde ihre That vornehmlich aus der Verzweiflung ihres Herzens, aus unglücklicher Leidenschaft hervorgegangen sein. Hebbel aber wollte zeigen, daß Klara allein durch einen äußeren Zwang, durch die Hartherzigkeit und Beschränktheit der Welt in den Tod getrieben werde. Es entsprach das seiner Neigung, das durch die natürlichen Verhältnisse Bedingte noch besonders zu schärfen und zuzuspitzen. Furchtbar und schnell zieht sich nun das Unheil über Klara zusammen. Der Kassierer verläßt sie, als sich ihm eine günstigere Heiratsgelegenheit bietet. Jetzt ist das unglückliche Mädchen aus der Gesellschaft ausgestoßen, unerbittlich und hartherzig wird das Urteil über sie gefällt. Zu Hause droht ihr der Fluch des Vaters. Und der zurückgekehrte Freund ihrer Jugend, der

den Grund ihres Jammers erfährt, wendet sich von ihr mit den grausamen Worten ab: „Darüber kann kein Mann weg!“ Beide, der Vater wie der Geliebte, treiben das Mädchen, das unverdienter Schande bloß steht, zur verzweiflungsvollen That, weil ihnen das Urteil der Welt höher steht als das göttliche Gebot, das in den Worten liegt, die der Heiland zur Maria Magdalena sprach: „Dir sind deine Sünden vergeben.“ Es ist eine furchtbare Ironie des Schicksals, daß der Sekretär, der seine Geliebte von sich weist, um nicht vor dem Kerl, „dem man ins Gesicht spucken möchte,“ die Augen niederschlagen zu müssen, sich dennoch von diesem Elenden abhängig macht. Um der Ehre willen fordert er den Kassierer vor die Pistole und wird tödlich verwundet. Klara zerschmettert sich den Kopf am Brunneurande, und den starrsinnigen Vater erwartet ein einsames und verdüstertes Alter. So wütet ein furchtbares Schicksal in dieser engen Welt und zerstört jeden Trost und jede Hoffnung. Johannes Volkelt hat in seiner „Ästhetik des Tragischen“ (Seite 252) ganz besonders die „Maria Magdalena“ als ein Beispiel für das Tragische der niederdrückenden Art angeführt und darauf hingewiesen, daß diese Form des Tragischen durchaus nicht erst ein Erzeugnis des modernen Naturalismus sei. Die Anklage, die Hebbel erhebt, ist in den schwertreffenden Worten zusammengefaßt, die der Sekretär zum Schluß dem harten Meister entgegenschleudert: „Er hat sie auf den Weg des Todes hinausgewiesen, ich, ich bin Schuld, daß sie nicht wieder umgekehrt ist. Er dachte, als er ihren Jammer ahnte, an die Zungen, die hinter ihm herzischeln würden, aber nicht an die Nichtswürdigkeit der Schlangen, denen sie angehören, da sprach Er ein Wort aus, das sie zur Verzweiflung trieb; ich, statt sie, als ihr Herz in namenloser Angst vor mir aufsprang, in meine Arme zu schließen, dachte an den Buben, der dazu ein Gesicht ziehen könnte, und — nun, ich bezahls mit dem Leben . . . . . und auch Er, so eisern Er dasteht, auch Er wird noch einmal sprechen: Tochter, ich wollte doch, du hättest mir das Kopfschütteln und Achselzucken der Pharisäer nicht erspart, es beugt mich doch tiefer, daß du nicht an meinem Sterbebett sitzen und mir den Angstschweiß abtrocknen kannst.“

Das ist der kurze Inhalt des Stückes, um dessenwillen Hebbel eine geraume Zeit für einen litterarischen Himmelstürmer gegolten hat, für einen Verteidiger der freien und zwanglosen Sittlichkeit, einen Vertreter des moralischen Jakobinismus, oder wie die Prädikate ähnlich lauten mögen.*) Es ist ihm gegangen wie vielen anderen, die man als Pessimisten angegriffen hat, weil sie es unternommen haben, den Finger auf eine schmerzende Wunde der Zeit zu legen und einen faulen Fleck im gesellschaftlichen Organismus aufzudecken. In Wahrheit ist nicht derjenige ein Pessimist, der auf ein Gebresten seiner Zeit weist und somit die Unzulänglichkeit der bisher gültigen Werte darthut, sondern nur jener, der an der Entwicklungsfähigkeit der Gegenwart zu besseren Zuständen

*) Vergl. Heinrich Theodor Rötschers Brief an Hebbel, Briefwechsel Bd. II. Seite 303 und 304; desgleichen Hebbels Brief an Rötscher, Bd. II, Seite 306 und 307.

verzweifelt. Mit vollem Recht wendet sich Hebbel in seiner Theorie (Vorwort zur „Maria Magdalena", Werke, Bd. X, Seite 48) gegen die thörichte Forderung, daß der Dichter in der Krankheit selbst die Gesundheit aufzuzeigen habe, während er doch nur den Übergang zur Gesundheit aufzeigen könne. Allerdings fehlt der „Maria Magdalena" das, was man die Versöhnung zu nennen pflegt. Aber nach Hebbels Anschauung fällt, wie oben erwähnt wurde, die Versöhnung immer über den Kreis des speciellen Dramas hinaus. H. Th. Rötscher schrieb daher ganz im Sinne Hebbels folgendes über diesen Punkt (Hebbels Briefwechsel, Bd. II, 300): „Die Versöhnung ist und kann dabei nur die der unerbittlichen Notwendigkeit sein. Wir werden in der Maria Magdalena mit der Überzeugung entlassen: solch ein Kampf ist *notwendig*, seine Opfer fallen dem Zusammenstoß dieser Mächte; es ist ein Unausweichliches, was sich begiebt. Die Versöhnung ist hier noch die harte Notwendigkeit, d. h. das Bewußtsein eines unabweisbaren tragischen Geschicks, dessen letzte Wurzel in dem Ringen des geschichtlichen Geistes liegt."

Die Tendenz unseres Stückes kehrt sich nicht gegen die Grundlage der sittlichen Ordnung, sondern gegen konventionelle Anmaßungen. Hebbel, der Häuerlingssohn aus Wesselburen, der sich selbst nur mit Anspannung aller seiner Kräfte aus der niederdrückenden Enge beschränktester Verhältnisse emporgearbeitet hat, giebt uns in der Maria Magdalena ein getreues, mit realistischer Wahrheit gezeichnetes Abbild einer solchen engumgrenzten Welt, auf der eine atembeklemmende, schwüldumpfe Sittenatmosphäre lastet, die die freie Regung des Individuums erstickt. Dem äußeren Schein, dem falschen Ehrbegriff einer kleingeistigen Gesellschaft, den harten Forderungen einer zäh festgehaltenen kodifizierten Moral — diesen Götzen wird das jugendfrische Leben hingeschlachtet. Nach Schillers „Kabale und Liebe" ist die Maria Magdalena das erste klassische Volksstück, in welchem das Problem der sozialen Moral mit tragischer Wirkung behandelt wird. Die soziale Sittlichkeit bezweckt die Erhaltung und das Gedeihen der Gesellschaft, sie ist dem Gebot entsprungen, die Ordnung und Wohlfahrt der Gesellschaft zu wahren und zu fördern, und sie hat in der „guten alten Zeit" durch ihre handfeste Praxis in der That gesunde Zucht im Volke geübt. Sie ist nichts anderes als der Ausdruck des herrschenden Gesellschaftswillens. Aber ihre Gesetze, deren Wert nur ein relativer ist, sind keine unabänderlichen und ewigen Normen, sie ändern sich mit den sozialen Verhältnissen. Was heute die Gesellschaft fordert, weil es ihr nützlich ist, kann zu anderen Zeiten und unter anderen Verhältnissen als ein unerträglicher Zwang, als eine Ungerechtigkeit empfunden werden. In seiner „Maria Magdalena" stellt uns Hebbel vor eine solche Krisis im sozialen Leben. Das Konventionelle ist hier nicht mehr das wahrhaft Sittliche; aber die Menschen stehen noch im Banne der alten Sitte, sie haben sich noch nicht aus den morsch und drückend gewordenen Fesseln befreit; je beschränkter ihr Kreis ist, um so mehr sind sie der Macht unterworfen, die die Überlieferung auf unser

Denken und Empfinden ausübt. Das Verhältnis des Individuums zu seiner gesellschaftlichen Umgebung, diese Fundgrube dramatischer Konflikte für unsere Modernen, ist hier als ein wahrhaft tragisches dargestellt. Das Schicksal der unglücklichen Klara entspringt nicht aus dem zufälligen Gegensatz äußerer Verhältnisse, woraus nur ein gehaltlos Trauriges entstehen kann; es ist ein tragisches Verhängnis, weil es mit Notwendigkeit hereinbricht, weil es durch die Erschütterung hervorgerufen wird, die der Entstehung einer neuen Gesellschaftsform vorhergeht. So hat Hebbel in diesem bürgerlichen Trauerspiel das geistige Ringen seiner Zeit zum künstlerischen und ergreifenden Ausdruck gebracht. Wir werden in eine Welt versetzt, deren Grundlage bereits ins Wanken geraten ist, zugleich aber vernehmen wir die Forderung der neu anbrechenden Zeit: der Mensch soll sich nicht schwächlich dem Zwange des Konventionellen beugen, das keine innere Berechtigung mehr hat und nur als das Herkömmliche eine anmaßende Herrschaft übt, er soll sich in seinem Handeln durch das persönliche Sittlichkeitsgefühl bestimmen lassen; statt der Überlieferung soll die Überzeugung gelten, statt der Sitte das Sittliche. Das ist die reformatorische Tendenz der „Maria Magdalena".

III.

Die Periode der Experimente.

Judith, Genoveva, Maria Magdalena sondern sich als eine eigene Gruppe von den übrigen Werken Hebbels ab. Sie bilden drei wichtige Stufen in der aufsteigenden Entwicklung unseres Dichters. In der Judith wird die Talent- und Kraftprobe gegeben, sie hat dem Dichter einen Namen verschafft. Die Genoveva bedeutet eine That der poetischen Selbstbefreiung; in den stürmischen Äußerungen und Bewegungen einer mit psychologischer Schärfe enthüllten, aber noch nicht zur sicheren Höhe plastischer Darstellung gebrachten Leidenschaft hat Hebbel ein bedeutendes Selbstbekenntnis niedergelegt. In der Maria Magdalena hat der Dichter mit reifer Kunst und gesammelter Kraft ein lebenswahres Zeitbild geschaffen. In den nächstfolgenden Versuchen zeigt sich eine Abnahme und Sprödigkeit des gestaltenden Vermögens. Sie sind der Niederschlag einer durch widrige Lebensverhältnisse beeinflußten und getrübten Stimmung. Während der Jahre 1843 und 1844 hatte Hebbel, durch ein Stipendium des Königs Christian VIII. von Dänemark unterstützt, Frankreich und Italien bereist. Aber auch diese Zeiten der Wanderung blieben für ihn Zeiten der Sorge. Er darbte in dem lebensfrohen Paris und mußte unter dem Himmel Italiens ein ärmliches Leben führen. Die Zukunft erschien ihm ebenso trübe, wie es seine Jugend gewesen. Sein Hauptwerk „Maria Magdalena“ war noch an keiner Bühne zur Aufführung gelangt. „Jeder Lebensmut,“ gesteht er in einem späteren Briefe, „war in Italien in mir erstickt, ich trug mich mit den finstersten Gedanken.“ Die erste Spannkraft war verbraucht, und der Aufenthalt in der Fremde hatte ihm keine Stärkung und innere Befreiung, keinen Zufluß an frischem Lebensmut und keinen Antrieb zu fruchtbarer Thätigkeit gebracht. Hebbel gehörte nicht zu den glücklichen Künstlernaturen, deren inneres Feuer als rastlose Kraft wirkt und bald mächtig lodernd, bald gelinde wärmend, die produktive Stimmung oft erzeugt und leicht unterhält. Seine poetische Kraft war schwerflüssig, und oft erstarrte der Strom so gänzlich, daß er sich in solchen Zuständen dem düsteren Zweifel hingab, ob das Talent ihn gänzlich verlassen habe. „Meine Mühle,“ sagt er einmal (Briefwechsel, Bd. II, Seite 184), „geht nur bei Springfluten, die bekanntlich nur dann entstehen, wenn der Mond und alle Sterne ungewöhnlich hell

scheinen." Die drei ersten Werke hatten dem Dichter zwar ein gewisses Maß der Anerkennung und sogar den freudigen Beifall der jungen Generation eingetragen, aber die Kritik, die den Markt beherrschte, setzte ihm einen mißgünstigen und zähen Widerstand entgegen, und vor allem blieb ihm die Wirkung auf die Menge versagt. Dadurch gereizt und verbittert, verschloß sich Hebbel mit trotzigem Selbstgefühl vor der Welt, um sich in eine grüblerische Gedankenwelt einzuspinnen und in den Irrgängen einer unergiebigen Spekulation zu verlieren, aus deren Verschlingungen er später nur mit vieler Mühe den Weg zum gesunden künstlerischen Schaffen wiederfand. „Nicht die Strenge der Kritik", bemerkte einmal Gustav Kühne gegen Hebbel (Hebbels Briefwechsel, Bd. I, Seite 423), „ist Ihr Feind. Ihr stärkster Feind sind Sie selbst, der Trotz, sich der Welt nicht mehr hinzugeben in Ihren Gedanken." So sank in der nächsten Zeit Hebbels künstlerisches Können, das Ideenhafte überwucherte die Form, und die Energie seiner dramatischen Natur schlug, statt zur lebendigen Gestaltung zu drängen, ins Problematische, Bizarre, Ungeheuerliche um. Wenn sich auch die litterarischen Fehlgriffe Hebbels zum Theil aus äußeren Einwirkungen erklären lassen, so darf man sie doch nicht ausschließlich darauf zurückführen. Im tieferen Grunde waren diese ästhetischen Verirrungen durch die individuelle Nötigung seiner eigenen Natur bedingt. Ausgerüstet mit einer imponierenden Kraft des Geistes, verlangte seine ernst und pathetisch angelegte Natur Cyklopenarbeit. Er stellte sich die schwersten Aufgaben, er suchte die widerstrebendsten Stoffe zu bezwingen und geriet dabei leicht ins Experimentieren. Das Wunderliche, Rätselhafte, Furchtbare, das Psychologisch-Pathologische, das ihm in den Erscheinungen des Lebens entgegentrat, zog ihn am stärksten an. Da aber sein leidenschaftliches, fast dämonisches Naturell nicht auf der sicheren Basis des künstlerischen Empfindens ruhte, da sein Streben und Ringen nach Wahrheit mehr einem metaphysischen Bedürfnis als dem Kunsttriebe seiner Natur entsprang und sein spekulativer Tiefsinn keine rein poetische Konzeption zuließ, so mußten in den Zeiten, wo eine glückliche und reine Stimmung dieses Mißverhältnis nicht ausglich, jene Produktionen entstehen, die uns durch ihren bizarren Gehalt, ihre frostige Temperatur, ihre schemenhafte Darstellung, ihre spitzfindige oder ungeheuerliche Phantastik abstoßen.

Moloch.

Am stärksten treten die gezeichneten Mängel an dem düsteren „Moloch" zu Tage, einer Tragödie von riesenhafter Anlage, die aber ein Torso geblieben ist. Diese Tragödie, an der Hebbel über ein Jahrzehnt gearbeitet hat, auf die er die höchsten Hoffnungen setzte, die eine ganz neue dramatische Form darstellen sollte, ist ein allegoristisches

Stück frostiger Art. Die Zeiträume, die zwischen den einzelnen Akten liegen, sind so groß, wie sonst zwischen ganzen Stücken. Rom und Karthago bilden den nebelhaften Hintergrund. Der Held der Tragödie ist Hieram, der Bruder Hannibals, der nach der Zerstörung Karthagos zu den Deutschen nach Thule kommt und den ehernen Götzen Moloch mit sich führt. Er will das junge und kräftige Volk zur Kultur erziehen, damit es einst an den verhaßten Römern Rache nehme und die tyrannische Hauptstadt der Welt, die Zerstörerin Karthagos, bezwinge. Hieram spielt nun unter den Barbaren die Rolle eines in Wolken thronenden Demiurgos. Er wird Bildner und Erzieher des Volkes, Stifter der Religion und des Moloch-Glaubens, Gesetzgeber, Bringer jeglichen Heils und schaltet und waltet mit übermenschlichen Kräften gleich einem Tausendkünstler, der uns durch seine Fertigkeiten in Erstaunen setzt. Ehe er aber sein Ziel erreichen kann, fällt er demselben Götzen zum Opfer, der ihm als totes Werkzeug seiner Pläne dienen sollte. Als er das eherne Bild zertrümmern will, um das Volk zur Freiheit der Gesittung zu führen, erhebt sich die fanatische Menge in wilder Empörung gegen ihn. Er stürzt sich darauf vom Felsen ins Meer, durch dieselben geistigen Mächte besiegt, die er geschaffen. In den Rahmen eines einzigen Bildes sollten die tiefsten weltbewegenden Probleme zusammengefaßt werden. Der Eintritt der Kultur in eine barbarische Welt, die Entstehung des religiösen Bewußtseins, die Ausbildung der Mythologie, der Zusammenhang zwischen den Anfängen des religiösen und kulturellen Lebens, die Erziehung des Menschengeschlechts zur Selbständigkeit und Freiheit des Geistes, dieser ganze gewaltige Prozeß sollte uns lebendig und anschaulich gemacht werden. Eine solche Aufgabe führt in Wahrheit über die Grenzen der dramatischen Kunst hinaus. Der Dichter kann wohl in einem individuellen Menschenschicksal ein großes Welt- und Menschheitsbild wiederspiegeln, hier aber werden durch eine schrankenlose Kombination die disparatesten Elemente durcheinander gemischt. Was uns hier geboten wird, ist ausstaffierte Gedankenarbeit. Das Leben ist zu blutlosen Schattengestalten verflüchtigt, statt bildender Kraft ist die Spekulation thätig, die Idee tritt wie ein kahler Fels nackt und schroff zu Tage. Farblos und gestaltlos und maßlos dehnt sich vor uns eine phantastische Welt aus.

Ein Trauerspiel in Sicilien.

Das zweite Drama dieser Periode ist eine einaktige „Tragikomödie", welche unter dem Titel „Ein Trauerspiel in Sicilien" 1846, drei Jahre nach der Maria Magdalena erschien. Schreckte uns der Moloch durch seine Ungeheuerlichkeit ab, so beleidigt die „Tragikomödie", die sich nach dem eigenen Geständnis des Dichters in der Sphäre des Abscheulichen bewegt, unser Empfinden durch ihren gräßlichen Inhalt. Es ist sehr

charakteristisch für die Lebens- und Weltanschauung Hebbels und für die Richtung seines künstlerischen Interesses, daß er die Entwürfe zu beiden Werken aus dem sonnigen Italien als dramatische Ausbeute heimgebracht hat. Während sich der Dichter bei der Bearbeitung seines Moloch-Kolosses in Philosopheme versenkte, nimmt er in der „Tragikomödie" wiederum das soziale Problem auf, das ihn zum ersten Male in der Maria Magdalena beschäftigt hatte. Den Vorgang, den das Trauerspiel in Sicilien enthält, hat Hebbel während seines italienischen Aufenthalts dem mündlichen Bericht eines sicilianischen Kaufmanns entnommen. Er ist in Kürze folgender: Ein Mädchen, Angiolina genannt, flieht aus dem Hause ihres Vaters, um einer verhaßten Verbindung zu entgehen. Sie hat mit ihrem Geliebten, dem jungen Sebastiano, den Ort der Zusammenkunft verabredet. Aber zu ihrem Unglück kommt Angiolina zu früh zur Stelle und fällt zwei Gendarmen in die Hände, die das wehrlose Mädchen ausrauben und ermorden. Der junge Sebastiano, der die Leiche seiner Braut findet, wird von denselben Gendarmen ergriffen und als Mörder angeklagt. Doch die schändliche That bleibt nicht unentdeckt. Denn ein Dieb, der sich vor den Gendarmen versteckt und alles mit angesehen hat, entlarvt die Verbrecher und überliefert sie so der verdienten Strafe. Dieser entsetzliche Vorfall erschien Hebbel so symbolisch für die sozialen und sittlichen Mißstände des südlichen Landes, daß er sich zur dramatischen Behandlung der Mordgeschichte entschloß. Was ihn also reizte, war weniger der Kriminalfall, als das soziale Problem, das er in dem Stoffe vorfand.

Hebbel verfolgte die sozialen Erscheinungen seiner Zeit mit Aufmerksamkeit und kritischem Urteil. Schon in Hamburg, wo er selbst in jungen Jahren als Freitischgänger den demütigenden Druck einer niedrigen sozialen Stellung ertragen mußte, waren ihm die schroffen Gegensätze zwischen der reichen Minderheit der Großkaufmannschaft und der proletarischen Bevölkerung der engen Twieten und Höfe als eine drohende Gefahr erschienen. In dem 1859 veröffentlichten, durch den Tiedge-Preis ausgezeichneten Epos „Mutter und Kind", dessen Schauplatz Hamburg ist, bilden die sozialen Verhältnisse der großen Handelsstadt den Hintergrund des schlicht ausgeführten Bildes. Warnend sagt er in diesem Werke:

„Es wanken im innersten Grunde
Alle Staaten der Erde, und wenn man von oben und unten
Nicht die Hände sich reicht, so kann es noch fürchterlich enden."

Aber wiewohl Hebbel in seiner grellen „Tragikomödie" auf die Fäulnis der politisch-gesellschaftlichen Ordnung hinwies, so war er doch bei seiner konservativen Natur weit davon entfernt, die Tendenz des Sozialismus als eine berechtigte anzuerkennen. In einem Briefe an seine Jugendgeliebte (Briefwechsel, Bd. I, Seite 219) äußert sich Hebbel über Arnold Ruge, den er in Paris kennen gelernt hatte, und über dessen sozialistischen Anhang folgendermaßen: „Ich könnte keine zwei Schritte mit diesen Leuten gehen; denn sie treiben sich in lauter Widersprüchen

herum und sehen garnicht ein, daß alles Politisieren und Weltbefreien doch nur Vorbereitung auf das Leben, auf die Entwickelung der Kräfte und Organe für That und Genuß sein kann. Ich sagte ihm (nämlich Ruge) neulich: Die Welt, die Sie aufbauen, wird über kurz oder lang auch wieder in zwei Parteien zerfallen, in die der Gejagten und der Jagenden, denn die Menschen werden sich in Ihrem Staat so vermehren, daß sie sich notwendig selbst auffressen müssen, und dann haben wir wieder eine Aristokratie, die frißt, und einen Pöbel, der gefressen wird." Daher verurteilte Hebbel auch die zu seiner Zeit schon beginnende sozialistische Agitation. In dem eben genannten Epos, in dem er die sozialen Mißstände als ein bedrohliches Übel hervorhebt, wendet er sich zugleich gegen den „Wahnsinn des Sozialismus." In dieser Absicht führt er dort die derb realistisch gezeichnete Figur eines verlumpten Tischlers ein, eines großmäuligen Gesellen, der seine aus Amerika importierten „verworfenen Lehren" und angelernten Phrasen unter die Leute bringt und bereits das Sprüchlein kennt „Eigentum ist Diebstahl," ja sogar das Kunststück fertig kriegt, aus dem Herrn Christus einen veritablen Sozialdemokraten zu machen. Hebbel hat wohl die große Bedeutung erkannt, die der sozialen Frage für das Leben unserer Zeit zukommt, aber für die Poesie erwartete er von dem Sozialismus keine befruchtende Wirkung. Die bereits in den sechziger Jahren hie und da vertretene Ansicht, daß sich aus dem Sozialismus eine ganz neue Kunst entwickeln werde, mochte er nicht teilen. Sehr charakteristisch tritt sein Standpunkt in einem Briefe hervor, den er 1863, also in seinem Todesjahre, an Siegmund Engländer, einen seiner Wiener Anhänger, richtete (Briefwechsel Bd. II, Seite 187). Dort heißt es: „Die nähere Entwicklung Ihres Begriffs von der sozialen Tragödie hat mich außerordentlich interessiert. Dennoch kann ich meinen ästhetischen Standpunkt nicht aufgeben. Ich kenne den furchtbaren Abgrund, den Sie mir enthüllen, ich weiß, welch eine Unsumme menschlichen Elends ihn erfüllt. Auch schaue ich nicht etwa aus der Vogelperspektive auf ihn herab, ich bin schon von Kindheit auf mit ihm vertraut, denn wenn meine Eltern auch nicht gerade darin lagen, so kletterten sie doch am Rande herum und hielten sich nur mühsam mit blutigen Nägeln fest. Aber das ist eben die mit dem Menschen selbst gesetzte, nicht etwa erst durch einen krummen Geschichtsverlauf hervorgerufene allgemeine Misere, welche die Frage von Schuld und Versöhnung so wenig zuläßt wie der Tod, das zweite, allgemeine, blindtreffende Übel, und deshalb eben so wenig wie dieser zur Tragödie führt. Man kommt von hieraus vielmehr zur vollständigen Auflösung der Tragödie, zur Satire, die der sittlichen Welt ihre schreienden Widersprüche unvermittelt ins Gesicht wirft . . . . . Eine solche Satire kann nun gar wohl als Komödie hervortreten und ein Versuch wie mein Trauerspiel in Sicilien, mag er an sich wert sein, was er will, findet in ihr seine sonst ganz unmögliche Rechtfertigung. Das indische Kastenwesen, der römische Sklavenkrieg mit Spartacus, der deutsche Bauernaufruhr u. s. w., die Sie mir citieren, können nur auf

dem religiösen oder dem kommunistischen Standpunkt Tragödien abgeben, denn der religiöse kennt eine Schuld des ganzen Menschengeschlechts, für welche das Individuum büßt, und der kommunistische glaubt an eine Ausgleichung. Ich kenne die eine nicht und glaube nicht an die andere." Diese Auffassung von dem Wesen der sozialen Tragödie ist nicht frei von doktrinärer Einseitigkeit. Es ist sehr wohl eine soziale Tragödie ohne destruktive Tendenz denkbar, man braucht sich nicht auf den kommunistischen Standpunkt zu stellen, um ihre Berechtigung anzuerkennen. Denn sie wird etwas allgemein Menschliches in uns berühren, das Mitleid und das Gerechtigkeitsgefühl. Materielle Not und leibliches Elend wird man allerdings nicht aus der Welt schaffen können, aber große soziale Bewegungen, wie der römische Sklavenkrieg und der deutsche Bauernaufstand, stellen historische Prozesse dar, die, wie jedes zeitbewegende geschichtliche Ereignis, das mit einer Katastrophe abschließt, zu erschütternden Schauspielen verdichtet werden können. Nicht „um der sittlichen Welt ihre schreienden Widersprüche unvermittelt ins Gesicht zu werfen," mag der Dichter solche Stoffe aufgreifen, sondern um den Riß zu zeigen, der das gesellschaftliche Gebäude bedroht und zum Einsturz bringen kann; nicht weil er an die Utopie einer Ausgleichung glaubt, sondern weil er ganz einfach eine Krisis darstellen will, die einer neuen Entwicklung der sozialen Verhältnisse vorhergeht. Die Ausschließung der sozialen Tragödie ist eine Forderung, die nur auf einer willkürlichen Argumentation beruht und sich nicht aus dem Begriff der Kunst ableiten läßt, die den ganzen menschlichen Lebenskreis umfaßt und jedes Ringen der Menschheit zum Ausdruck bringen darf. Hebbels „Tragikomödie" selbst ist aber weder eine soziale Satire, die er als Komödie für statthaft hält, noch eine soziale Tragödie, die er verwirft, sondern ein grelles und bizarres Abbild einer sittlich verworfenen Welt. Wie in der „Maria Magdalena" die Engherzigkeit und Härte der konventionellen Moral aus der Beschränktheit des sozialen Lebens erklärt wird, so sucht Hebbel in dem „Trauerspiel in Sicilien" den Sumpf moralischer Verworfenheit als ein Produkt furchtbarer sozialer und politischer Mißstände darzustellen, wie sie ihm in Neapel, wo er den Herbst des Jahres 1845 verbracht hatte, schreckhaft vor Augen getreten waren. Diese Absicht geht durch das ganze Stück und läßt sich bei den einzelnen Gestalten leicht nachweisen. Der Geliebte der Angiolina ist ein armer Teufel, es geht ihm daher schlecht, der Vater des Mädchens weist dem braven Burschen die Thür. Der Vater wiederum wird von seinem Gläubiger, dem reichen und hartherzigen Podesta, unmenschlich bedrängt; um nicht an den Bettelstab zu kommen, will er das Glück seines Kindes opfern und Angiolina zur schändlichen Ehe mit dem filzigen Alten zwingen. Während so auf der einen Seite drückende Armut herrscht, die die Menschen entwürdigt, macht sich auf der anderen Seite protziger Reichtum breit. Der Podesta ist der reiche Mann, der zum Menschenquäler wird. Die politische Mißwirtschaft zeigt sich darin, daß zu Hütern der Ordnung zwei Banditen bestellt sind, deren Ankläger vor Gericht ein Dieb wird. Durch diese schroffen Gegensätze und die Häufung schändlicher Motive

wird das Bild mehr zu einer Karrikatur als zu einer Satire. Zudem fehlt diesem schauervollen Drama gerade das, was bei einem solchen Stoffe ganz besonders hätte ausgeführt werden müssen und was die Neueren bei ähnlichen Gegenständen mit so großer Sorgfalt und künstlerischer Genauigkeit auszuführen bemüht sind: die anschauliche, eindringende, stimmungsvolle Darstellung des sozialen Kreises und Milieus, in welchem sich diese Vorgänge abspielen. Hebbel hatte eine besondere Neigung dafür, die furchterregenden und niederdrückenden Elemente des Tragischen, ohne milderndes Gegengewicht, mit übergroßer Schärfe hervorzuheben; er ist darin in einigen seiner Arbeiten bis an die äußerste Grenze des tragischen Gebiets gegangen. Noch stärker als in dem „Trauerspiel in Sicilien" zeigt sich das in zwei seiner Erzählungen, in den beiden Nachtstücken „Anna" und „Die Kuh," in denen das Furchtbare und Entsetzliche so gehäuft und eng zusammengedrängt erscheint, daß es Grauen erregt. In dem Trauerspiel in Sicilien hat Hebbel allerdings die Absicht gehabt, den gräßlichen Eindruck zu mildern. Das Stück soll nach seiner Bezeichnung keine Tragödie, sondern eine Tragikomödie sein. Ähnlich wie er in dem Moloch „eine ganz neue Form" schaffen wollte, suchte er auch hier ein „Unikum" herzustellen, das zwischen dem Tragischen und dem Komischen in der Mitte schweben sollte. In der Vorrede zum „Trauerspiel in Sicilien" (Werke, Bd. II, Seite 247) bemerkt er darüber Folgendes: „Wenn sich die Diener der Gerechtigkeit in Mörder verwandeln und der Verbrecher, der sich zitternd vor ihnen verkroch, ihr Ankläger wird, so ist das ebenso furchtbar als barock, aber auch ebenso barock als furchtbar. Man möchte vor Grausen erstarren, doch die Lachmuskeln zucken zugleich; man möchte sich durch ein Gelächter von dem unheimlichen Eindruck befreien, doch ein Frösteln beschleicht uns wieder, ehe uns das gelingt". Um diese gemischte Stimmung zu erzeugen, verfiel Hebbel so auf das Experiment seiner Tragikomödie. Aber dieser Stoff war eben zu gräßlich, als daß ihn die komischen Elemente, die Hebbel beimischte, hätten mildern oder wesentlich verändern können Nur da, wo Tragisches und Komisches sich innerlich und organisch mit einander verbinden, kann eine richtige Tragikomödie entstehen. Als Experiment aber ist Hebbels Bemühen nicht ohne Bedeutung. Die Aufgabe, die er sich gestellt hat, gilt unseren Modernen als ein neues und erstrebenswertes Ziel: das Sittengemälde in der Form der Tragikomödie, d. h. die Tragikomödie als Abbild der verkehrten Welt.

Julia.

Ebensowenig wie die besprochene „Tragikomödie" vermag uns das ein Jahr später vollendete dreiaktige Trauerspiel „Julia" zu inniger Teilnahme anzuregen oder gar tragisch zu erschüttern. In beiden

Werken zeigt sich der gleiche Mangel: sie sind nicht künstlerische Gebilde, sondern künstliche Konstruktionen eines sinnenden und grüblerischen Geistes. Wie der „Moloch“ und die „Tragikomödie“ sollte nach Hebbels Absicht auch dieses Stück „etwas ganz Neues“ bedeuten, was niemand erwarten, wofür also auch niemand ein Maß mitbringen werde. In der That — demjenigen, der daran Genüge fände, anstatt zu genießen, in reflektierende und kombinierende Thätigkeit gesetzt zu werden, könnte diese Arbeit Hebbels als sein interessantestes Drama erscheinen. Im bunten Wechsel absonderlicher Situationen schreitet die abenteuerliche Handlung schnell vorwärts, um zum Schluß in eine rein innerliche zu zerfließen und, statt zur Katastrophe anzuwachsen, wie ein müdes Spiel mit dem gedämpften Ton schmerzlicher Resignation auszuklingen.

Die „Julia“ ist in gewissem Sinne ein Gegenstück zur „Maria Magdalena.“ Der Ausgangspunkt der Handlung ist in beiden Dramen der gleiche. Wie Klara ist die Julia das gefallene Mädchen, das sich verleiten läßt und dafür ein tragisches Schicksal erleiden muß. Aber die Kraft des Dichters reicht diesmal nicht hin, um ein lebenswahres Abbild seiner Zeit und lebenswahre Charaktere zu schaffen; statt eines Abbildes bietet er uns einen phantastischen Entwurf, statt ganzer Menschen skizzenhaft gezeichnete Figuren. Klara und Julia, deren äußeres Schicksal ähnlich ist, unterscheiden sich von einander durch ihre Natur. Klaras Fehltritt erschien uns häßlich, weil er nicht aus der Natur des Weibes erklärt wurde. Die Italienerin Julia dagegen ist das vertrauende und hingebende Weib, das aus Liebe und Leidenschaft gefehlt hat. Der Geliebte, dessen leidenschaftlichem Ungestüm sie unterliegen mußte, ist ein geheimnisvoller Unbekannter, der ihr Heimat, Herkunft und Stand verheimlicht hat. Das Liebespaar beschließt zu fliehen, um sich in aller Eile und Stille von einem gewonnenen Priester trauen zu lassen. Aber in der entscheidenden Stunde bleibt der unbekannte Jüngling mit dem rätselhaften Schmerzenszug im Antlitz und den dunkel leuchtenden Augen aus. Tage, Wochen, Monate lang wartet Julia umsonst, endlich treibt sie die drohende Schande aus dem Hause des geliebten Vaters. Sie trägt „den Fluch des Weibes, der die höchste Seligkeit in Verdammnis verwandelt.“ Aber ihre Nachforschungen nach dem Geliebten sind vergeblich, sie findet ihn nicht. Voller Verzweiflung will sie sich töten, sich und das Kind, das sich unter ihrem Herzen regt. Denn „elend, verächtlich ist ein Weib, das sich betrügen läßt und ein hohles Leben feig zu Ende schleppt.“ Schon dringt der gedungene Mörder mit dem Dolch auf sie ein, da rettet sie ein wunderlicher Zufall. Ein deutscher Graf ist Zeuge ihrer Verzweiflung gewesen, vertreibt den Banditen und gewinnt Julia dem Leben wieder. Diesem Grafen Bertram ist die leitende und entscheidende Rolle des Stückes übertragen. Der Dichter will in seinem Schicksal ein tiefeinschneidendes soziales Problem aufdecken, „ein Leiden unserer Zeit“, wie er es in dem Fragment eines liegengebliebenen Romans (Werke, Bd. II, Seite 251 ff.) genannt hat. Der Graf hat sich im Übermut der Jugend physisch zu Grunde gerichtet, er ist mit

seinen 32 Jahren bereits eine Schattengestalt, ein hohler, ausgekernter, todesbedürftiger Mensch. Trotzdem hat eine Grafentochter noch Gefallen an ihm gefunden. Sobald er aber ihre Neigung bemerkt, verdammt er sich zur schleunigsten Flucht; er scheut die Mißheirat zwischen Leben und Tod. „Denn sie ist die Mutter der Gespenster." Mit diesen Worten berührt Hebbel ein Thema, das bekanntlich Ibsen mit voller Konsequenz in seinen Gespenstern ausgestaltet hat. Graf Bertram, der seinen Frevel erkennt und Ekel vor dem schalen Leben empfindet, versucht zunächst „ganz in der Stille an sich selbst das Todesurteil zu vollziehen." Doch ihn schreckt vor dem Selbstmorde der Gedanke zurück: „Hast du nach einem solchen Leben denn auch das Recht auf einen solchen Tod?" Zur Besinnung gebracht und moralisch geworden, durchstreift er nunmehr als Büßer die Welt auf der Fährte nach edlen Thaten. Er sucht einen Tod von ungefähr, aber einen solchen, der kein neues Verbrechen, sondern eine Sühne seiner Lebensschuld bedeuten kann. Auf diesen Irrfahrten hat er die unglückliche Julia getroffen und so die ersehnte Gelegenheit gefunden, durch hochherzige Aufopferung sein Jugendverbrechen büßend gut zu machen. Er bietet der Verlassenen die Hand zum Lebensbunde, ohne ihre Liebe und natürlich auch ohne die ehelichen Rechte zu fordern. Nur eine Bedingung stellt er. „Sie sollen", sagt er, „es mir bloß mitteilen, wenn Sie den Mann, der Sie verließ, durch Zufall wiedersehen, und mir bekennen, mit welchen Gefühlen Sie ihn wiedersehen!" Wir merken die Absicht des Dichters. Wenn der Verführer Juliens wieder erscheint und Verzeihung findet, wird der Graf von der Welt abtreten. Der Selbstmord soll ihm alsdann zur Notwendigkeit und Pflicht gemacht werden. Durch dieses romantische Abenteuer wird Julia gerettet, sie schließt mit Bertram die vorgeschlagene Scheinehe. Von ihrem unversöhnlichen Vater verstoßen, folgt sie dem Grafen auf seine Güter nach Tyrol. Und jetzt ist der Zeitpunkt gekommen, wo der verschollene Geliebte wieder auf der Bildfläche erscheinen darf. Endlich wird dem ungeduldigen Leser das Geheimnis seiner Vergangenheit enthüllt. Er heißt Antonio und ist — ein Räuberhauptmann aus den Abruzzen, er raubt und mordet, wie andere jagen und fischen. Seine Schuld wird allerdings vermindert. Ein schreckliches Schicksal hat ihn durch seine Geburt zu diesem blutigen Handwerk bestimmt; denn sein Vater war auch ein Räuber. Ehe er wußte, was Recht und Unrecht sei, war er dem Gesetz verfallen und aus dem Kreise der Menschheit ausgestoßen. Eine schwere Verwundung, die er im Kampf gegen seine rebellischen Mordgesellen davon getragen, hatte es ihm unmöglich gemacht, sein Wort zu halten und Julia zu entführen.

Nunmehr sind alle Vorbedingungen für die große Schlußscene erfüllt, auf die es dem Dichter hauptsächlich ankam: die Auseinandersetzung zwischen diesen drei durch eine wunderliche Verkettung von Zufällen in ein wunderliches Verhältnis zu einander gebrachten Menschen. In der Mitte steht das Weib, das sich nach zwei Seiten hin gebunden fühlt: an Antonio, den schönen Räuberhauptmann, durch unerloschene

Herzensneigung, an Bertram durch die Pflicht der Dankbarkeit. Wie in Ibsens „Frau vom Meere“ kämpft das eheliche Weib gegen die Forderung des Geliebten, der plötzlich und drohend auftritt und seine alten Rechte geltend macht. Bei Ibsen findet die Frau erst dann die Kraft, den unheimlichen Gast zu verscheuchen, als der Gatte sich edel bescheidet und ihr das Recht einräumt, in Freiheit zu wählen. Bei Hebbel ist der Frau diese Freiheit durch den bereitwilligen Verzicht ihres Scheingemahls von vornherein gesichert. Sie ist daher schnell entschlossen und vermag ohne große Selbstpein den Geliebten zurückzuweisen, weil er unedel an ihr gehandelt habe, als seine ungestüme Leidenschaft ihr die höchste Gunst abrang, die das Weib dem Manne gewähren kann. „War es edel“, fragt sie ihn, „mich so weit zu bringen, daß mir keine Wahl mehr blieb? War es auch nur stolz?“ So verficht Hebbel auch hier, ähnlich wie in der „Maria Magdalena“, das Recht des in Julia entwürdigten weiblichen Geschlechts. In der M. Magdalena tritt er für das gefallene Weib ein, das aus dem Kreise, in den es von der Natur gestellt ist, grausam hinausgestoßen wird. In der „Julia“ verurteilt er den selbstsüchtigen Trieb des Mannes, der dem Weibe aus seiner freien, liebevollen Hingebung eine erniedrigende Fessel und Kette schmieden will. Antonio erkennt sein Unrecht und entsagt, beschämt durch die herausgeputzte Selbstlosigkeit des Grafen; zur Buße will er sich sein verhaßtes Leben im Schweiße seines Angesichts durch Mühe und Arbeit bis zum Ende fristen. Zum Schluß fordert Graf Bertram von Antonio und Julia das Versprechen ab, daß sie sich für den Fall seines natürlichen Todes zu einem neuen Bunde vereinigen wollen. Aber in seinem Innern steht der Entschluß fest, in stiller und unauffälliger Weise in den Tod zu gehen, um der Zukunft des Paares, das die Liebe zusammengeführt hat, nicht hindernd im Wege zu stehen. Man kann hier fragen: warum wird der Selbstmord, der vom Dichter als eine Notwendigkeit hingestellt ist, aufgeschoben? Der Grund ist ein sehr einfacher. Hebbel hat den Faden der abenteuerlichen Handlung so künstlich verwirrt, daß er zum Schluß in ein übles Dilemma gerät. Wenn sich der Graf vor den Augen Antonios und Julias ersticht, wird sein blutiges Schattenbild trennend zwischen die beiden Liebenden treten. Als der Graf sich nämlich bereit erklärt, sein Leben zum Opfer zu bringen, ruft ihm Julia zu: „Sie fühlen doch, daß mein Tod sogleich auf den Ihrigen folgen wird?“ Da nun aber das Stück ohne den Selbstmord sinnlos verlaufen würde, verfiel der Dichter darauf, nur den Entschluß zum Selbstmord hervorzuheben, die Ausführung selbst dagegen nicht mehr der dramatischen Handlung einzufügen. Das Stück schließt so ohne eine tragische Erschütterung. Nur in unbestimmten Formen, wie im trüben Dämmerlicht, läßt der Dichter vor uns das Bild der Zukunft aufsteigen, die sich für Julia und Antonio aus den verhängnisvollen Verschlingungen ihres Lebens ergeben muß. Die spärlichen Trümmer ihres zerschlagenen Lebensglückes mit müden Händen zu sammeln: das soll das tragische Los der Julia sein.

Das ist der Inhalt dieses romantischen Stückes, das so bunt und abenteuerlich es in den Situationen ist, doch ohne dramatischen Zug verläuft. „Wie eine Lavaflut", sagt Otto Ludwig (Shakespeare-Studien, Seite 24), „schwerfällig unter der im Laufe zu Schlackenmassen gerinnenden Decke wälzt sich das Stück fort; immer gerinnt die Handlung unterwegs zur Erzählung." Der Fehler des Stückes liegt vor allem darin, daß der Graf, der der eigentliche Träger der Handlung ist, sehr wenig dazu taugt, einen tragischen Helden abzugeben. Hebbel nimmt in einer sehr auffälligen und künstlerisch bedenklichen Weise für seinen büßenden Helden Partei, der „wegen Beleidigung der sittlichen Idee" ganz in der Stille an sich selbst das Todesurteil vollzieht. Er begnügt sich nicht damit, die Selbstvernichtung des Grafen als eine notwendige darzustellen, sie soll nach seiner Absicht auch als That der Entsühnung gelten. Das kann sie aber nicht. Denn das Opfer, durch welches hier der sittlichen Idee Genugthuung geleistet werden soll, ist ein unreines; der Graf wird zu seinem Entschluß nicht durch bloße Selbstlosigkeit, sondern vor allem durch seinen Lebensüberdruß getrieben. In dem Bestreben, den Grafen nicht als einen edlen Lumpen, wie ihn Rudolf Gottschall genannt hat, sondern als einen tragischen Helden erscheinen zu lassen, will ihn Hebbel auf eine sittliche Höhe gestellt wissen, die bedenklich an die gespreizte und auf Rührseligkeit berechnete Tugend jener allbekannten und unaustilgbaren „populären" Bühnenfiguren alter und neuer Zeit erinnert; die vor allem im unlösbaren Widerspruch zu der Vergangenheit eines Mannes steht, der in einem wüsten Leben seine Kraft nicht physisch aufgerieben haben kann, ohne zugleich moralisch zu entarten. Auf diesen Widerspruch hat schon Emil Kuh in seiner Biographie (Bd. II, Seite 305) hingewiesen. Ein beflecktes Individuum, wie der Graf, dessen Lebenskraft nach der Schilderung des Dichters ausgehöhlt und dessen Inneres verödet ist, hat vielleicht in reuigen Stunden das Bedürfnis, an dem flüchtigen Traumbild einer edlen That einen letzten Reiz zu empfinden, vermag sich aber nicht mehr zu einer energischen sittlichen That aufzuraffen. Hebbel wollte, wie schon gesagt, an dem Schicksal des Grafen ein soziales Leiden der Gegenwart darlegen. Er wollte in dieser Tragödie auf bestimmte soziale Schäden seiner Zeit weisen. Die Verführung Julias, das fluchbeladene Schicksal Antonios, der Selbstmord des Grafen sollen nach der Absicht des Dichters als grelle und krankhafte Erscheinungen der modernen gesellschaftlichen Verhältnisse hervortreten. „Die Julia", bemerkt er in seinem Tagebuch (Bd. II, Seite 227), „vergegenwärtigt die Stellung des außer der Gesellschaft geborenen Menschen, indem sie in einem der drei Hauptcharaktere den Sohn des Verbrechers vorführt, und auf der entgegengesetzten Seite stellt sie dar, wie verfallenes Menschenleben sich in unaufgedrungener Anerkennung schwerer Selbstschuld der sittlichen Idee zur unbedingten Verfügung als Sache dahingiebt und das Personenrecht schon vor dem Tode opfert." Wie in der „Maria Magdalena" und in dem „Trauerspiel in Sicilien" sollte auch hier das soziale Leben der Gegenwart die Grundlage bilden, auf der sich das

dramatiſche Gebände erhebt. Aber es iſt dem Dichter nicht gelungen, dieſe Abſicht zur lebendigen Ausführung zu bringen. Man braucht die „Julia“ nur daraufhin mit der „Maria Magdalena“ zu vergleichen, um den Unterſchied zwiſchen der bloßen Intention und dem künſtleriſchen Gelingen mit aller Schärfe zu empfinden. Der Eindruck, den das Stück macht, iſt nicht der eines ſozialen Zeitbildes, das uns durch ſeinen tragiſchen Inhalt ergreift und durch ſeine künſtleriſche Ausführung feſſelt, ſondern der einer abenteuerlichen Begebenheit, eines Kombinationsdramas voll intereſſanter Bilder, aber ohne Wärme und echtes dramatiſches Leben.

IV.

Die Zeit der Reife.

Mit der „Julia“ hat Hebbel eine Entwicklungsepoche abgeschlossen. Mit der Tragödie „Herodes und Mariamne“, die 1847 begonnen und 1848 vollendet wurde, beginnt eine neue Periode seiner dramatischen Thätigkeit. Die „Julia“ ist das letzte seiner Stücke, dessen Stoff dem Leben der Gegenwart entnommen ist. In der „Maria Magdalena“, dem „Trauerspiel in Sicilien“ und in der „Julia“ hatte ihn nur das Interesse für die soziale Frage der Gegenwart zugeführt. Inmitten der Revolutionsstürme, mitten in der Zeit, wo der alte Bau, dessen morschen Grund er aufgedeckt hatte, ins Wanken geriet, wandte sich Hebbel von der Gegenwart ab. Die drei letzten, im vorigen Abschnitt besprochenen Dramen waren von der Kritik fast einstimmig verurteilt worden. „Ich habe alles wieder verloren, was durch die Maria Magdalena gewonnen war“, klagte er gegen Ende des Jahres 1847. Aber anstatt einen ähnlichen Gegenstand mit der früheren Kühnheit aufzugreifen und darzustellen und dadurch auf die stürmisch bewegte Zeit gewaltig einzuwirken, zog sich der Dichter, der die Excesse des Radikalismus mit Widerwillen wahrnahm und auf die „Hämmel der Revolutionsherden“ mit Verachtung herabsah, in eine entlegene Vergangenheit zurück. Im Revolutionsjahr Achtundvierzig schrieb er folgendes Bekenntnis an Gustav Kühne (Briefwechsel I, 427): „Es lichtet sich jetzt schon bedeutend in mir, besonders seit die Konflikte, aus denen meine bisherigen Dramen hervorgingen, auf den Gassen verhandelt und geschichtlich gelöst werden, denn der morsche Weltzustand hat auf mir gelastet, als ob ich allein unter ihm zu leiden hätte, und es schien mir der Kunst nicht unwürdig, seine Unhaltbarkeit durch ihre Mittel zur Anschauung zu bringen. Dies that ich, ohne mir einen Augenblick zu verhehlen, in welchem Mißverhältnis mein Wollen zu meinem Vollbringen stand. Jetzt halte ich mich für abgelöst; ich werde das alte Gefängnis ohne Rauchfang und Fenster nicht weiter malen, denn es stürzt ein, und man darf an einen neuen Bau denken.“ Und welches ist dieser neue Bau? Es ist die Reinheit und Schönheit der Form, die ihm nun als das erstrebenswerte Ziel vor Augen steht. Er hoffe, mit Platen zu reden, seine „Süßigkeit“ noch darzuthun; die neuen Kinder seiner Muse würden mit helleren Augen in die Welt schauen; den Kreis, aus dem die Maria Magdalena und die Julia

stammten, habe er gottlob hinter sich: „Die Schönheit wird in mir noch, wenn auch keinen vollständigen, so doch einen höheren Triumph feiern, wie bisher. Ich kann jedoch keine andere gelten lassen, als die aus dem unbedingt aufgenommenen Kampf und der Überwindung aller untergeordneten Momente hervorgehende. Diejenige, die sich an den Dissonanzen vorbeischleicht, verschmähe ich". (In ebendemselben Briefe an G. Kühne). So ist nun die Zeit der trüben Irrungen vorüber, aber auch die Zeit der Kämpfe und der kühnen Wagnisse. Der Dichter hat sich auf eine höhere Stufe erhoben. Ein abgeklärter Geschmack, ein reineres Kunstvermögen, eine größere Reife der Konzeption, eine vollere Übereinstimmung zwischen der einzelnen Schöpfung und dem künstlerischen Bildungsgrade des Dichters: das sind die Vorzüge, die den folgenden Werken ein edles Gepräge verleihen. Aber dieser schöne Ertrag ist dem rastlos strebenden Dichter nicht zugeflossen, ohne daß er auf der anderen Seite eine Einbuße erlitten hätte. Wohl sind die düsteren Wolken verscheucht, die über den früheren Werken mit schwülem Drucke lagerten, aber die nun vorwaltende künstlerische Besonnenheit und das Streben nach formaler Vollendung hat nicht selten eine Kälte erzeugt, die eine tiefere Wirkung ausschließt. Das stürmende Pathos und die phantastische Kraft, die uns in der „Judith" und „Genoveva" trotz aller jugendlichen Übertreibung fortriß, ist zur kühlen und kargen Enthaltsamkeit niedergedämpft. Die Probleme sind nicht mehr von so finsterer und gewaltsamer Art, aber dafür sind sie aus dem Zusammenhang mit der gegenwärtigen Welt gelöst und in einen Kreis versetzt, der uns fern und fremd bleibt. Und so hat denn der Dichter mit seinen folgenden Stücken zwar die Lobsprüche einzelner feinsinniger Kritiker, nicht aber die Teilnahme des größeren Publikums gewinnen können. Als das einzige von den späteren Werken, dem ein bedeutender, bis heute anhaltender und hoffentlich fortwirkender Erfolg beschieden sein sollte, kann nur die gewaltige Tragödie der Nibelungen gelten.

Aber so unleugbar die vollzogene Wendung ist, so bedeutet sie doch keinen in die Tiefe dringenden inneren Umwandlungsprozeß. Auch in den folgenden Werken steht das psychologische Moment und das Problem im breiten Vordergrunde. Das gilt auch für „Herodes und Mariamne" und „Agnes Bernauer," die nur in demselben Sinne historische Tragödien sind, wie etwa die Judith ein biblisches Drama genannt werden kann. Wenn man von dem einzigen historischen Entwurf, dem unvollendeten „Demetrius" absieht, ist bei Hebbel die Geschichte niemals der zeugende Boden, aus welchem die dargestellten Charaktere als notwendige Produkte emporwachsen, niemals das große Centrum, welches das individuelle Schicksal in allen seinen entscheidenden Wendungen bedingt. Ihm fehlte die Gabe des historischen Anempfindens, die künstlerische Fähigkeit, eine alte Zeit wieder zu beleben. Er schöpfte die Idee nicht aus der Geschichte selbst, sondern trug sie von außen hinein. Die behandelten Probleme stehen in keinem inneren Zusammenhang mit den historischen Vorgängen, sie sind in künstlicher Weise aus dem Erdreich der Gegenwart in eine

fremde Zone versetzt. Bei aller formalen Verschiedenheit zeigen die folgenden Werke nach ihrer Tendenz und ihrem Ideengehalt eine nahe Verwandtschaft mit den schon besprochenen Stücken. Auch für diese Periode gilt der Wahlspruch, den Hebbel als Kämpfer im ersten Streit seinen Zeitgenossen zurief: „Ich sage es euch, ihr, die ihr euch dramatische Dichter nennt, nur, wo ein Problem vorliegt, hat eure Kunst etwas zu schaffen!“

Hebbel liebte es, seine Tragödien als „künstlerische Opfer der Zeit“ zu charakterisieren. Es könnte daher verwunderlich erscheinen und ist doch leicht erklärlich, daß der Dichter nur in dreien seiner dramatischen Werke, in der „Maria Magdalena,“ der „Julia“ und dem „Trauerspiel in Sicilien,“ das gegenwärtige Leben abgebildet hat. Wie schon hervorgehoben, hatte ihn hier nur das Interesse für die soziale Frage der Gegenwart zugeführt. Aber bei seinem oben erwähnten ästhetischen Standpunkt und der grundsätzlichen Stellung, die er dem Sozialismns gegenüber einnahm, konnte dieses Interesse nur ein vorübergehendes sein. So hat Hebbel denn in der Folge nur durch die Wahl der Probleme dem Bedürfnis und der Richtung seiner Zeit entsprochen, während der dargestellte Lebensprozeß selbst von nun an in eine unbestimmte, fast zeitlose Atmosphäre verlegt wird. Diese Abkehr von dem realen Leben der Gegenwart ist tief begründet in der künstlerischen Individualität Hebbels, der die Kunst als realisierte Philosophie auffaßte. Sobald ihn eine Lebenserscheinung anzog, trat sofort die Spekulation in Thätigkeit. Ihm war die Natur mehr ein Mittel, um eine Idee auszudrücken, als der lebendige Born aller menschlichen Verhältnisse und Gestalten. Er nahm das Problem nicht so auf, wie es ihm die Verwicklungen des menschlichen Lebens boten, sondern er machte daraus ein Experiment, er suchte den Konflikt schärfer auszugestalten, als es den natürlichen Bedingungen entsprach, aus denen er hervorgegangen. Kuno Fischer hat das einmal sehr treffend in einem Briefe an Hebbel (Briefwechsel Bd. II, Seite 377) ausgesprochen. „Es ist,“ schreibt er dort, „ein Charakterzug, der Sie kennzeichnet und namentlich unter den Dichtern Ihrer Zeitgenossen so bemerkbar und eigentümlich hervorhebt. Ihre Poesien sind immer zugleich Probleme. Sie wollen nicht bloß einen Stoff darstellen, sei es lyrisch, dramatisch oder episch; Sie wollen zugleich an diesem Stoff eine Aufgabe lösen, eine solche, die noch nicht gelöst ist, an die womöglich noch niemand gedacht hat.“ Darüber verlor er den festen Boden der Gegenwart unter den Füßen und mußte sich in eine Welt zurückziehen, deren sagenhafter oder symbolischer Charakter sich seinen eigenartig zusammengefügten Lebensspielen besser anpassen konnte. Er ließ die Natur nicht rein und voll auf sich wirken, und wiewohl er das Seelenleben und die psychischen Vorgänge mit markigen und großen Zügen darzustellen wußte, so fehlte seiner Kunst doch gar oft das, was ihr erst die volle Lebenswärme giebt, was das dramatische Astwerk erst mit frischem Blätterschmuck umkleidet: die Ausstattung des individuellen Lebens, die stimmungsvolle Nachbildung der Natur im Realen und Zuständlichen, der farbige

Grund und Ton, der das Gemälde macht. Hebbel hat sich einmal mit einem treffenden Wort gegen den flachen Naturalismus gewendet: „Freunde, ihr wollt die Natur nachahmend erreichen? O Thorheit! Kommt ihr nicht über sie weg, bleibt ihr auch unter ihr stehn."

Er selbst ging aber über die Natur zu schnell hinweg. Darauf hat schon Gervinus in einer brieflichen Besprechung der „Agnes Bernauer" aus dem Jahre 1852 (Hebbels Briefwechsel, Bd. I, Seite 455) hingewiesen. „Es berührt mich seltsam", sagt er, „daß ich, der ich sonst der jungen Dichterschule gegenüber wohl oft in der Lage war, mich gegen das Recht der Natur, das zuweilen bis zur Verzerrung betont wurde, des Rechts der Notwendigkeit anzunehmen, daß ich mich diesem Ihrem Stücke gegenüber auf die andere Seite gedrängt sehe."

Herodes und Mariamne.

Das erste Drama der im Vorstehenden charakterisierten Periode ist „Herodes und Mariamne", eine Tragödie großen Stils. In dem fünfzehnten Buche der jüdischen Altertümer des Flavius Josephus fand Hebbel den Stoff, der bis ins Einzelne hinein alle Bestandteile für eine mächtige Tragödie der Liebesleidenschaft bot. Der Vorgang fällt in jene gewaltige Epoche, in der eine Welt sich langsam zum Versinken neigt, während bereits ein neues Zeitalter prophetisch angekündigt wird. Aber was uns von dem Dichter dargebracht wird, ist nicht ein bedeutsames Stück Weltgeschichte, sondern eine tragische Episode aus dem ehelichen Leben eines asiatischen Despoten. Dieser zur tragischen Behandlung so geeignete Stoff ist schon vor Hebbel vielfach von Dichtern vieler Nationen verwertet worden, ohne daß jedoch ein anerkanntes Meisterstück aus diesen Versuchen entstanden wäre.*) Die meisten dieser Dichter haben einander wenig oder gar nicht beeinflußt, sie sind fast alle auf Josephus als auf ihre Hauptquelle zurückgegangen. Der erste, welcher dem Bericht des Josephus den Stoff zu einer Eifersuchtstragödie („Marianna") entnahm, war der Venetianer Lodovico Dolce (1508—1566). Ungefähr zu derselben Zeit verfaßte Hans Sachs seine „Tragedia": „Der Wütrich König Herodes", eine verkürzte Wiedergabe aus dem Josephus. Nach Dolce ist Calderon zu nennen, der nach der Erzählung des jüdischen Geschichtsschreibers ebenfalls ein Eifersuchtsdrama schrieb: „El mayor monstruo los zelos" (Eifersucht das größte Scheusal), ein buntes, abenteuerliches Stück. Unter den Franzosen hat neben anderen Voltaire denselben Gegenstand in seiner Mariamne behandelt, einer steifen Tragödie

*) Vergl. Marcus Landau, Die Dramen von Herodes und Mariamne. Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte, Weimar 1895 und 1896.

ohne dramatisches Leben. Auch ein Engländer gehört hierher: Philipp Massinger, ein jüngerer Zeitgenosse Shakespeares. Den Stoff zu seinem „Herzog von Mailand", dessen Held der Herzog Ludwig Sforza (1494—1500) ist, hat er in der Hauptsache ebenfalls aus dem Josephus geschöpft. Unter den Deutschen hat neben Hebbel Friedrich Rückert eine Mariamne-Tragödie geschrieben: „Herodes und Mariamne." Sie bildet den ersten Teil zu dem Doppeldrama „Herodes der Große" und ist ein langatmiges und hölzernes Stück. Alle diese Dichter, kann man sagen, sind der Aufgabe, die in dem überlieferten Stoffe liegt, nicht gewachsen gewesen. Vor allem haben sie es nicht verstanden, den Charakter des Herodes, dieser jähen, zwiespältigen, despotischen Natur, psychologisch zu begründen und auszubauen. Wir werden sehen, daß Hebbel gerade durch diese Figur für den Stoff interessiert worden ist.

Ob Hebbel Calderons oder Voltaires Tragödie gekannt hat, ist zweifelhaft. Auch seine Hauptquelle ist Josephus, und außerdem kannte er das Stück des Engländers Massinger und zwar in der Bearbeitung von Deinhardstein.

Und unter Hebbels kritischen Schriften findet sich auch ein Aufsatz mit der Überschrift „Ludovico" (Werke Bd. X, Seite 109 ff.), der eine Betrachtung über den von Josephus gegebenen und von Massinger bearbeiteten Stoff enthält. Wir erfahren hieraus, was unsern Dichter an diesem Stoffe fesselte, und mit welcher Absicht er ans Werk ging. Herodes, heißt es dort, ging blutbespritzt und als Ungeheuer aus der Welt. Herodes trat aber nicht als Ungeheuer in die Welt. Er erscheint als Jüngling groß und edel, mit allen herrlichen Eigenschaften ausgestattet, die den Helden und den Mann machen. Wer nun diesen Anfang und dieses Ende mit einander vergleicht, der sagt sich ohne Zweifel: Hier liegt der Stoff zu einer erschütternden Tragödie ersten Ranges vor. Aber er wird auch hinzusetzen: Nur derjenige wird diesen Schatz heben, der das Ende aus dem Anfang mit überzeugender Notwendigkeit hervorgehen zu lassen versteht. Alles, lautet ungefähr der Schluß, wie weit es auch das Maß des Gewöhnlichen überschreite, erscheint in dieser Fabel dennoch natürlich und menschlich, weil es tief begründet und unausweichbar ist; wir schaudern vor der dämonischen Kette, die sich bildet, aber wir müssen sie Glied für Glied gelten lassen. Soweit Hebbel über den Stoff. Er wollte also, ähnlich wie er es in der „Genoveva" an Golo versucht hatte, und wie er es in seiner Theorie als eine Hauptaufgabe für den wahren Dramatiker bezeichnet hatte, einen großen psychologischen Entwicklungs- und Umwandlungsprozeß darstellen. Wie in der „Genoveva" aus einem von Natur aus edlen Manne durch Liebesleidenschaft ein teuflischer Bösewicht wird, so sollte hier in einem tragischen Bilde gezeigt werden, wie eine zum Herrschen geschaffene Natur, getrieben durch den Dämon der Eifersucht und Liebesleidenschaft, immer tiefer in Schuld und Blut gerät, bis sich schließlich der Herrscher in einen unmenschlichen Tyrannen verwandelt. Sehen wir nun zu, wie Hebbels Tragödie thatsächlich verläuft.

Herodes, der neue König der Juden, tritt uns beim Beginn des Stückes als ein entschlossener Herrscher entgegen, der des Thrones würdig erscheint. Aber er steht auf einem unterhöhlten Boden. Das Volk haßt ihn, weil er von den Römern als Zwingherr über das Land gesetzt ist. Den Pharisäern ist er wegen seines Heidensinns ein Greuel. Die alte Königin aus dem Makkabäerstamm, die Mutter der Mariamne, sinnt Rache gegen den Emporkömmling, der ihren Sohn ermordet hat. So ringsum von fanatischen Feinden umgeben und bedroht, klammert sich Herodes um so fester an das, was ihm allein noch als sicher erscheint, an den Anker der Liebe. Mariamne ist ihm das einzige Wesen, das ihn liebt und dem er vertrauen kann. Aber das reine Verhältnis wird plötzlich getrübt. Ein blutiges Gespenst tritt unheilvoll in die Ehekammer der Liebenden und sät das erste Mißtrauen in ihre Herzen. Herodes hat den jugendlichen Bruder der Mariamne, der ihm als Werkzeug in den Händen seiner unversöhnlichen Feinde gefährlich wurde, ermorden lassen. Er mußte sich seine Krone sichern. Seit dieser schrecklichen That kann Mariamne sich nicht mehr ohne Schauder dem Gatten nähern. Sie klagt:

„O, daß er nicht die blut'gen Hände hätte!"

Ebenso vermag Herodes ihr nicht mehr wie sonst zu vertrauen, weil er ihre Rache fürchtet. Die Entfremdung zwischen den beiden Liebenden hat begonnen. Jetzt greift ein geschichtliches Ereignis in den Gang der Handlung ein. Der König wird vor den Richterstuhl des Antonius gefordert, bei dem ihn seine haßerfüllten Feinde auf Leben und Tod verklagt haben. Ehe er nun die schwere Reise nach Alexandrien antritt, fordert er in der Abschiedsstunde argwöhnisch von der Königin, als einen Beweis ihrer Liebe, das Versprechen, daß sie ihm bei der Nachricht von seinem Ende als treue Gattin in den Tod folgen wolle. Aber Mariamne verweigert es in herber Art, wiewohl ihre große Liebe ihm den Brudermord im Stillen schon verziehen hat, wiewohl sie in ihrem Innern fest entschlossen ist, den Tod des Gemahls nicht zu überleben. Durch die abweisende und verschlossene Haltung der Königin wird Herodes nur noch mehr in seinem Mißtrauen bestärkt. Der Despot regt sich in ihm, und er begeht, von Leidenschaft aufgewühlt, den ersten Frevel. Er stellt Mariamne unter das Schwert des Henkers und läßt den heimlichen Befehl zurück, die Königin zu töten, wenn er nicht wiederkehren sollte. Aber dieser Auftrag wird an Mariamne verraten. Sie ist entsetzt und aufs tiefste verwundet. Je edler und größer ihre Natur ist, um so stärker muß sie die angethane Schmach empfinden. Mit Schrecken erfüllt sie der Gedanke:

„Ich war ihm nur ein Ding und weiter nichts!"

Da kehrt Herodes wider Erwarten nach kurzer Zeit unversehrt zurück. Er findet seinen Befehl an Mariamne verraten und wird so von neuem Argwohn erfaßt. Es folgt nun die zweite große Scene zwischen dem eifersüchtigen Gatten und dem in seiner menschlichen Würde verletzten Weibe. Wiederum kommt es zu keiner vollen Aussprache und Erklärung, wiederum verschließt Mariamne ihr Inneres vor dem Könige. Und aber-

mals wird Herodes abberufen; der große Kampf um die Herrschaft der Welt ist ausgebrochen, er muß seinem Schutzherrn Antonius gegen Oktavian zur Hilfe eilen. So wird dieses weltgeschichtliche Ereignis rein äußerlich mit der Handlung des Stückes verknüpft. Die eingetretene Wendung erweckt in Mariamne eine letzte Hoffnung:

„Er zieht noch einmal fort! Dank, Ew'ger, Dank!
Jetzt werd' ich seh'n, ob's bloß ein Fieber war,
Das Fieber der gereizten Leidenschaft,
Das ihn verwirrte, oder ob sich mir
In klarer That sein Innerstes verriet!"

Sie heuchelt beim Abschiede Freude, sie legt eine Maske an, sie will den Gatten noch einmal prüfen. Die Folge dieses Spiels ist, daß Herodes den Schein für Wahrheit nimmt und in neue Zweifel und in neues Mißtrauen verfällt. Er giebt denselben Blutbefehl und stellt nochmals den verlarvten Henker hinter die Gattin. Und wiederum wird die furchtbare Weisung des Königs verraten. Derselbe Vorgang wird in undramatischer Weise zum zweiten Male ausgeführt. War Mariamne schon vorhin schwer getroffen, so bricht nun der Schmerz und die Empörung des grausam betrogenen und erniedrigten Weibes voll hervor. Ähnlich wie in der „Maria Magdalena" und in der „Julia" zeigt uns der Dichter auch hier das Weib, das durch die Selbstsucht des Mannes entehrt wird. Jetzt, wo wir uns der Katastrophe nähern, wird die Handlung mit dramatisch wirksamer Kraft zum tragischen Abschluß geführt. An dieser Stelle hat Hebbel in der Umgestaltung des überlieferten Stoffes eine glückliche Hand gehabt. Bei Josephus wird Mariamne das Opfer einer Palastrevolution. Sie wehrt sich mit allen Mitteln gegen die Ränke der Gegenpartei, der Herodianer, bis der von Intriguen umstrickte und von seiner Umgebung beherrschte König in blinder Eifersucht das Todesurteil fällt. Sie kämpft für ein Leben, das ihr nur neue Gefahren und neue Schmach bringen kann. Bei Hebbel dagegen erhebt sich Mariamne in diesem Augenblick zur Größe einer tragischen Heldin. Sie ist entschlossen, das Leben hinwegzuwerfen, seit das Leben allen Wert für sie verloren hat. Das Heldenblut der letzten Makkabäerin empört sich in ihr gegen die erlittene Schmach. Sie sinnt gegen den despotischen Gatten die stärkste Rache, die ihn treffen kann: ihn selbst will sie zum Henker machen, der sie schlachten soll. Während sich die fälschliche Kunde von dem Ende des Königs durch Jerusalem verbreitet, rüstet sie ein rauschendes Fest und tanzt dort, den Tod im Herzen, gleich einer Mänade vor den Augen der entsetzten Gäste. In derselben Nacht kommt Herodes, der vor dem siegreichen Oktavian Gnade gefunden hat, aus dem Kriege heim und betritt die festlich erleuchtete Burg. Was er sieht und vernimmt, muß ihm ein Beweis für die Treulosigkeit und den ruchlosen Sinn seines Weibes sein. Das bestellte Gericht verurteilt die Königin, die die Anklage mit trotzigem Schweigen hört, zum Tode. Ehe sie jedoch hingerichtet wird, enthüllt sie dem Römer Titus ihre Unschuld. Zu spät vernimmt der vernichtete König, daß er selbst der Schuldige und Gerichtete sei, und ruft verzweifelnd aus:

„Wär' meine Krone
Mit allen Sternen, die am Himmel flammen,
Besetzt: für Mariamne gäbe ich
Sie hin und, hätt' ich ihn, den Erdball mit."

Was darauf noch folgt, ist ein historisches Anhängsel. Die drei Könige aus dem Morgenlande erscheinen und fragen nach dem neugeborenen König der Juden. Darauf giebt Herodes, der sich gegen das furchtbare Schicksal, das ihn getroffen, trotzig aufbäumt, den tyrannischen Befehl des Bethlehemitischen Kindermordes. So laufen in dem ganzen Drama die historischen und psychologischen Fäden lose nebeneinander her. Das geschichtliche Moment dient nur dazu, den äußeren Anstoß für den Gang der Handlung zu geben. Noch viel weniger hat der Dichter das zu erreichen vermocht, was seine ausgesprochene Absicht war: den ungeheuren historischen Vorgang, die beginnende große Umwälzung, das Brechen eines Weltzustandes in dem dargestellten Einzelgeschick zum Ausdruck zu bringen. Die Welthistorie ist in dem Stück nicht lebendig geworden.

Man muß zugestehen, daß Hebbel in diesem Stücke die tragische Kette Glied für Glied fest an einander gefügt hat. Mit strenger Konsequenz ist alles aus der gegebenen Voraussetzung abgeleitet und durchgeführt. Und dennoch vermag uns die Tragödie als Ganzes nicht zu ergreifen. Wir merken wohl die bedeutenden Intentionen des Dichters, wir empfinden wohl die Schönheit einzelner Stellen, aber in seiner Totalität läßt das Werk uns kalt. In der „Genoveva", die einen ähnlichen Entwickelungsgang enthält, spüren wir doch das Lodern und Brausen der Leidenschaft; hier aber bleibt alles abgemessen und gedämpft, wir vernehmen nicht den Naturlaut der echten Leidenschaft. In beiden Stücken wird das sexuelle Problem behandelt. Golo wird von geschlechtlicher Leidenschaft verzehrt, mit wilder Begierde foltert er die Geliebte, die er nicht besitzen kann. Bei Herodes tritt die geschlechtliche Leidenschaft mit einem Raffinement und zugleich mit einer Brutalität hervor, wie das in der Natur eines orientalischen Despoten begründet ist. Er will über das geliebte Weib wie über einen Gegenstand verfügen und es mit sich ins Grab reißen. In der Behandlung dieses Gegenstandes zeigt Hebbel eine gewisse Verwandtschaft mit unsern Modernen, bei denen nicht selten eine Vorliebe dafür besteht, die Liebesleidenschaft nach ihrer perversen Seite darzustellen. Aber bei Hebbel ist diese perverse Leidenschaft in ihrer jähen, heißen, krankhaften Natur nicht zur anschaulichen Darstellung gebracht. Unser Verstand verfolgt prüfend die einzelnen Entwicklungsstufen, und wenn Herodes am Schluß den grauenvollen Blutbefehl giebt und ein unmenschlicher Tyrann geworden ist, nehmen wir das wie ein wohlgewonnenes Resultat, aber nicht wie ein erschütterndes Finale auf. Durch die straffe Konzentration, welche nur die Hauptmomente hervorhebt, wird die Natur verkürzt und eine gefährliche Kälte erzeugt. Ebenso wird uns auch Mariamnes Natur nicht menschlich aufgeschlossen. Sie trägt während des ganzen Stückes dieselbe unveränderliche, starre Maske; sie zeigt sich nur als das herb und stolz verschlossene Weib. Nirgends

bricht das Gefühl ihrer Liebe hervor. Wie viel natürlicher und wie lebenswahr wird bei Josephus die allmähliche Entfremdung und der Streit zwischen der Königin und Herodes geschildert! Hebbel hat hier sehr zum Nachteil der dramatischen Wirkung all die treffenden und glücklichen Züge verschmäht, die ihm Josephus für die Individualisierung Mariamnes bot. Dort ist sie ein hochfahrendes, leidenschaftliches, stolzes Weib, das die Macht ihrer blendenden Schönheit wohl kennt und dem von Liebesfieber und Eifersucht geplagten König arg zusetzt. Wir sehen, wie sie von Furcht und Sorge, von Haß und stolzer Verachtung getrieben wird, wie sie mit wechselndem Erfolge für ihre Stellung als Weib und Königin kämpft. Wir sehen, wie ihr immer neue Gefahren aus der verderblichen Eifersucht des aufgestachelten Königs erwachsen, bis ihr das Leben mit ihm unerträglich wird, bis ihre Liebe sich in Haß verwandelt und ihr Stolz sich leidenschaftlich gegen die schmähliche Tyrannei aufbäumt. Diese Fülle des realen Lebens hat Hebbel gleichsam in eine einzige Formel zusammengedrängt: Mariamnes Antlitz zeigt den gleichbleibenden starren Ausdruck stolzer Verschlossenheit. Statt ihre Gestalt plastisch hervorzuheben, hat ihr Hebbel das konventionelle Schleppgewand der Heroine umgehängt. „Herodes und Mariamne" soll eine Tragödie der Liebesleidenschaft sein, aber es fehlt ihr gerade das Wesentliche einer solchen Tragödie: der Sturm und das Feuer der Leidenschaft.

Agnes Bernauer.

In der Tragödie „Herodes und Mariamne" hatte Hebbel einen ungewöhnlichen Konflikt und ungewöhnliche Charaktere behandelt. In dem darauf folgenden Trauerspiel, in der 1851 veröffentlichten „Agnes Bernauer" lag dem Dichter ein einfacher und allgemein bekannter Stoff vor. Die Bernauerin hatte sich schon lange vor Hebbel als ein wirksames volkstümliches Schauspiel bewährt. Hebbel selbst kannte das alte Stück des Grafen Törring, das ihm neben der bayrischen Geschichte als Vorlage und Quelle diente. In glücklicher Weise bietet der überlieferte Stoff alles dar, was für ein gutes Volksstück tauglich sein kann: eine einfache, menschlich schöne Handlung, einen aus äußeren Verhältnissen entspringenden Konflikt, leicht faßliche Motive, kräftige Gegensätze wie zwischen Nacht und Tag, vor allem den nie versagenden Effekt der unschuldig leidenden Schönheit. So ist das Törringsche Stück aufgebaut; zum Beginn ist das Verhältnis zwischen Agnes und Herzog Albrecht bereits fertig, gleich darauf erfolgt unter Donner und Blitz der Zusammenstoß, und die unschuldige Agnes, der Engel von Augsburg, wird das Opfer einer schnöden Gewaltthat. Aber an der Darstellung einer solchen einfach rührenden Handlung konnte eine Natur wie Hebbel kein Genügen haben.

Auch hier wollte er eine neue und besondere Aufgabe lösen, auch hier nahm er die Richtung aufs Problem. Was ihn an dem überlieferten Stoffe interessierte, war vor allem das Verhältnis, „worin ein menschliches Individuum, das zu schön ist, um nicht die glühendsten Leidenschaften hervorzurufen, und doch zu niedrig gestellt, um auf einen Thron zu passen, zum Staat und zum Vertreter desselben gerät, wenn es höher gehoben wird, als die Ordnung der Welt es verträgt". (Hebbel an Franz von Dingelstedt, Briefwechsel, Bd. II, Seite 22). Hebbel wollte also den Untergang der Agnes nicht als einen Akt blinder und roher Gewalt, sondern als ein tragisches Verhängnis darstellen, das nur aus einer höheren Notwendigkeit hervorgehen könne. Und zwar ist es die Idee des Staates, der durch den Tod der Heldin Genugthuung geleistet werden soll. Bei Hebbel ist Agnes ein Opfer, das der Staat nach seinem höchsten Recht fordern darf; ihr Tod soll notwendig erscheinen, weil ihre Existenz eine große Gefahr für die Allgemeinheit bedeutet. Durch die Einführung dieses Problems werden natürlich die Grundverhältnisse des alten Stückes und die Stellung der beiden wider einander streitenden Parteien ganz wesentlich verschoben. Da der Staat, der das Opfer fordert, beim Dichter Recht erhält, mußte zunächst das Staatsoberhaupt als ein durchaus sittlicher Vertreter der höchsten Gewalt hervortreten. Als ein solcher ist demnach auch der regierende Herzog Ernst von München-Baiern hingestellt. Der Dichter steht ganz entschieden auf der Seite des alten Herzogs, der ihn, wie er in einem Briefe (an Friedrich von Uechtritz, Briefwechsel, Bd. II, Seite 210) gesteht, erst für den ganzen Gegenstand entzündet habe. Herzog Ernst, der das Todesurteil an Agnes vollziehen läßt, handelt daher aus den reinsten Beweggründen: nicht als Gewalthaber, der seine Macht mißbraucht, nicht als Ritter, der einen Flecken abwaschen, oder als Vater, der sich rächen will, sondern als Herrscher, der seine Pflicht erfüllen muß. Denn wenn Albrecht, der einzige Sohn und direkte Erbe, der, solange er in morganatischer Ehe lebt, von der Thronfolge ausgeschlossen ist, nicht von Agnes gewaltsam getrennt wird, drohen dem Staate nach dem Ableben des regierenden Herzogs die schwersten äußeren und inneren Gefahren. Daher wird Agnes auf Grund eines von unparteiischen und untadelhaften Richtern verfaßten rechtlichen Gutachtens verurteilt, weil sie „die Ordnung der Welt" zerstört, weil sie Vater und Sohn entzweit und einen Zustand herbeigeführt habe, in dem nicht mehr nach Schuld und Unschuld, sondern nur nach Ursache und Wirkung gefragt werden könne. Agnes erliegt einem unabwendbaren Fatum. Sie ist schuldlos und muß dennoch gleich einer Missethäterin vom Leben zum Tode gebracht werden. Sie ist wie ein Edelstein, der die wildesten Leidenschaften entzündet und darum ins Meer geschleudert werden darf. Hebbel wollte an dieser rührenden Gestalt die „Schönheit einmal von der tragischen, den Untergang durch sich selbst bedingenden Seite" (Tgb. II, Seite 355) darstellen. Er nennt Agnes das reinste Opfer, das der Notwendigkeit im Lauf aller Jahrhunderte gefallen sei. Als daher nach vollstrecktem Urteil Herzog

Albrecht in wildem Schmerz mit dem Schwert in der Hand gegen den Vater anstürmt, vermag der alte Herzog „durch eine einfache Entfaltung des erhabenen Pflichtbegriffs“ die tobende Leidenschaft niederzuschmettern. Albrecht wird zur Einsicht gebracht, überwindet sich selbst und erkennt zum Schluß, daß hier nicht rohe Gewalt, sondern eine höhere, unerbittliche, furchtbare Notwendigkeit ihr Werk gethan habe.

Durch diese Umgestaltung hat Hebbel dem Volksstück ohne Zweifel einen tieferen Gehalt gegeben. Aber es ist ihm doch nicht gelungen, den Leser zu der Überzeugung zu zwingen, daß es in diesem Falle notwendig und gerecht war, zum Wohle der Gesamtheit so mörderisch in die heiligsten persönlichen Rechte einzugreifen; daß es in diesem Falle höchstes Recht des Staates war, ein so furchtbares Opfer zu fordern. (Vergl. Kuhs Biographie, Bd. 2, 461.) Zunächst ist das erwähnte, vom Dichter übrigens frei erfundene Rechtsgutachten, das doch auf dem positiven Recht fußen muß, wenn es nicht als Nonsens erscheinen soll, eine juristische Ungeheuerlichkeit, weil es die schwerste Strafe für zulässig hält, ohne daß irgend ein rechtliches Verschulden erwiesen, irgend eine Handlung festgestellt werden kann, die nach dem gültigen Recht strafbar gewesen wäre. Nun hat allerdings der Staat das Recht, über das Leben des Einzelnen zu verfügen, aber doch nur dann, wenn, wie zum Beispiel im Kriege, der Staat gegen eine unmittelbar drohende, gegenwärtige Gefahr geschützt werden muß. In dem Hebbelschen Stücke dagegen soll eine Gefahr abgewendet werden, die erst in der Zukunft, nach mehr oder minder ungewisser menschlicher Voraussicht, entstehen kann. Und wurde denn durch den Tod der Agnes wirklich der Friede des Landes gewahrt? Die Geschichte berichtet uns vielmehr, daß gerade diese blutige That einen blutigen Krieg erzeugt hat, in welchem der ergrimmte Albrecht weithin das Land verwüstete. Hebbel schlägt zwar dem empörten jungen Herzog gar schnell die Waffe aus der Hand, aber die psychologische Begründung dafür, daß sich eine so wild entflammte Leidenschaft so leicht bändigen lassen konnte, bleibt er uns schuldig. Selbst H. v. Treitschke, der den konservativen Dichter überaus lobt, weil er in seinem Stücke „die Berechtigung des Allgemeinen, des Staates, gegenüber dem subjektiven Belieben der Leidenschaft“ so markig dargestellt habe, muß am Schluß doch tadeln, daß Hebbel hier „einen tödlichen Gegensatz durch eine übereilte Versöhnung“ beendet habe (Treitschke a. a. O. Seite 567). Vor allem aber wirkt es verletzend, daß es sich hier weniger um das Wohl und Wehe des Staates, als vielmehr um eine Angelegenheit der Dynastie handelt. Denn durch den Tod der Agnes soll schließlich doch nur darüber entschieden werden, ob in Zukunft die Linie Baiern-München oder Baiern-Ingolstadt oder Baiern-Landshut das Land regieren wird. Und diese Aktion können wir von unserm jetzigen Standpunkt aus nicht für so wichtig erachten, daß ihretwegen eine so reine, edle und schöne Frauengestalt wider alles bestehende Recht und Gesetz vernichtet werden darf. In einem Briefe an Franz von Dingelstedt (Briefwechsel, Bd. 2, 22) hat Hebbel seine Agnes die moderne Antigone genannt. Diesen Vergleich

wird man allerdings insofern gelten lassen können, als seinem Stücke ganz im allgemeinen dasselbe Problem zu Grunde liegt, das die Antigone enthält: das Verhältnis des Individuums zum Staate. Im übrigen geht aber Hebbel geradewegs auf die entgegengesetzte Wirkung aus, die die Sophokleische Tragödie erzeugt. Während bei Hebbel die Macht des kalten Verstandes als Gesetzgeberin und die Staatsraison als selbstgerechte Siegerin aus dem Konflikt hervorgeht, wird in der antiken Tragödie das edel Menschliche mit erhabener Märtyrerkrone geschmückt und der vermessene Anwalt und Vertreter des Staates zum Schluß als der Gerichtete und vom Zorn der Götter Getroffene bloßgestellt. Antigone ist die kämpfende Heldin, die der Gewalt trotzt und mutig ein furchtbares Schicksal auf sich nimmt; Agnes ist eine rührende und leidende Gestalt, die eines jammervollen Opfertodes stirbt. Sie gleicht, wie Hebbel selbst treffend bemerkt hat (in dem eben erwähnten Briefe an Franz von Dingelstedt), einer Lilie, der man es auf jedem Blatt noch ansieht, daß sie sich durch den Boden hindurch quälen mußte. Glücklicherweise aber tritt der herbe Grundgedanke nicht so schneidend hervor, daß der Gesamteindruck dieses frischen, farbigen Stückes dadurch zu stark beeinträchtigt wird. Es ist daher schwer verständlich, daß die „Agnes Bernauer" auf Otto Ludwig den schwächsten Eindruck unter allen Hebbelschen Stücken gemacht und ihn kalt gelassen habe (Ludwigs Shakespeare-Studien Seite 89). Gerade in diesem Werke hat Hebbel Leben und Gestalten mit einer Wärme und schlichten Natürlichkeit dargestellt, wie in keinem seiner früheren Dramen. Besonders prächtig ausgeführt ist der historische Hintergrund des Bildes, das alte Reichs- und Ritterwesen. Treffender als Ludwig hat Wilhelm Jordan über die Agnes geurteilt, als er folgende freundliche Zeilen an Hebbel schrieb (Hebbels Briefwechsel, Bd. I, Seite 449): „Was ich an der Bernauerin mit besonderem Vergnügen wahrgenommen habe, ist ihre größere Zugänglichkeit für das Publikum, ihre Befähigung unmittelbar zu wirken und den Zuschauer mit der Idee zu durchdringen, bevor er es merkt, daß sie vorhanden ist und daß er für sie gewonnen werden soll. Sie haben bisher zu ausschließlich schweres Gold gemünzt; jetzt beginnen Sie Courant nebst dem nötigen Quantum Scheidemünze zu schlagen."

Gyges und sein Ring.

Die Tragödie, die nach einer Pause von drei Jahren auf „Agnes Bernauer" folgte, „Gyges und sein Ring," führt uns wiederum in eine vorgeschichtliche und mythische Zeit hinein. Es ist ein wunderbares Stück von fast märchenhaftem, sinnigem Charakter, vom Dämmerlicht einer fernen Sagenwelt wie von einem duftigen Schleier umhüllt und doch von einem

Hauche aus der modernen Welt durchweht. Diese Tragödie, deren Grundfarben mehr weich, als düster gehalten sind, wohl das stimmungsvollste Gebilde der Hebbelschen Phantasie, ist aus einer einfältig schlichten Anekdote des alten Herodot künstlerisch herausgesponnen. „Ich kam zu dem Stück," gesteht der Dichter (in einem Brief an Engländer, Briefwechsel, Bd. 2, 188), „wie der Knabe zum Vogel; er fängt ihn, weil er gerade da sitzt, und sieht ihn sich erst näher an, wenn er ihn in der Hand hat, um zu erfahren, was es für ein Kerl ist." Niemals zuvor habe er so unbekümmert um den eigentlichen Begriff, der im Innern der Fabel ruht, sich ganz und gar dem Gestalten und Formen des Stoffes hingegeben, wie in diesem Fall; erst als das Drama fertig geworden, sei plötzlich zu seiner eigenen Überraschung wie eine Insel aus dem Ocean die alles bedingende Idee des Stückes daraus hervorgestiegen. (Vgl. Hebbels Brief an Fr. v. Uechtritz, Briefwechsel, Bd. 2, 209). Die alte Fabel, die Herodot in der Geschichte der Lyder (Libr. I, 8—12) erzählt und die unserm Dichter so außerordentlich für die tragische Form geeignet schien, ist in Kürze folgende: Kandaules, der letzte König der Lyder aus dem ruhmreichen Geschlecht der Herakliden, hat ein Weib, das ihm das allerschönste auf Erden zu sein dünkt. Aber statt diesen Schatz sorgsam zu hüten und sein Glück im Verborgenen zu genießen, will er sich in der eitlen Freude seines Herzens noch von andern beneidet wissen. Er preist daher vor seinem treuen Waffengefährten Gyges die Schönheit der Königin und fordert ihn schließlich auf sich mit eigenen Augen davon zu überzeugen, daß er die Wahrheit gesagt habe. Er werde ihm sein Weib ganz heimlich in unverhüllter Schönheit zeigen. Nach anfänglichem Widerstreben läßt Gyges sich das Abenteuer gefallen. Der leichtfertige König versteckt ihn in der eigenen Ehekammer, und dort kann Gyges gemächlich die entblößten Reize der schönen Königin Rhodope bewundern. Als er aber aus dem Gemach schleicht, wird er von der Königin gesehen. Rhodope ist über die erlittene Schmach tief empört und sofort entschlossen, sich an Kandaules dafür blutig zu rächen. Am nächsten Morgen läßt sie daher den Gyges vor sich bringen und spricht zu ihm: „Wähle! Entweder wirst du den Kandaules töten, der dich zum Frevel verleitet hat, und mich und die Königskrone erwerben, oder du selbst sollst auf der Stelle sterben, weil du gesehen hast, was dir nicht ziemte." Unter diesem Zwange entscheidet sich Gyges für das Verbrechen, ermordet seinen Herrn und König mit dem Dolche, den er aus der Hand der Königin empfangen, und wird so Herrscher der Lyder und Gemahl der durch Blut entsühnten Rhodope. Also verlor der unbesonnene und eitle Kandaules seine Krone, sein Weib und sein Leben auf einen Schlag. Diesen halb pikanten, halb brutalen Sagenstoff, der ganz von der Beize orientalischen Geistes durchtränkt ist, galt es nun so umzuformen, daß er trotz seines fremden Ursprungs von unserm sittlichen Empfinden aufgenommen werden konnte. Eine undankbare Aufgabe, deren Schwierigkeit aber auf den in jede Härte und Tiefe bohrenden Geist eines Hebbel vielleicht gerade als stärkster Reiz gewirkt haben mag! Hebbel suchte zunächst den grellen

Eindruck dadurch zu mildern, daß er — wie Platon (De republ.) es schon gethan hatte — der alten Fabel des Herodot einen weiteren mythischen Schmuck hinzufügte. Ähnlich wie in den Nibelungen der Schatz wie eine unheilvolle, dunkle Gabe zu wirken scheint, waltet in unserm Stück eine düstere geheimnisvolle Macht, die den Menschen zum Frevel verlockt: gebannt in einen unsichtbar machenden Ring, der den Gyges den Augen der entkleideten Königin verbirgt. Fast wie zu seiner Rechtfertigung hat Hebbel die folgenden Verse über sein Drama gesetzt:

„Einen Regenbogen, der, minder grell als die Sonne,
Strahlt in gedämpftem Licht, spannte ich über das Bild;
Aber er sollte nur funkeln und nimmer als Brücke dem Schicksal
Dienen, denn dieses entsteigt einzig der menschlichen Brust."

Aber durch die Einfügung dieses Zaubermittels, das zu einem wesentlichen Bestandteil der Handlung gehört, wird die Fremdartigkeit des Stoffes nur noch verstärkt. In diese Mischung morgenländischen und mythischen Wesens wird nun als dritter und wichtigster Bestandteil ein Problem gethan, welches dem Stücke einen modernen Gehalt geben soll. „Ich hoffe", bemerkt Hebbel in einem Briefe an Friedrich von Uechtritz (Briefwechsel, Bd. 2, 209), „den Durchschnittspunkt, in dem die antike und die moderne Atmosphäre in einander übergehen, nicht verfehlt und einen Konflikt, wie er nur in jener Zeit entstehen konnte und der in den entsprechenden Farben hingestellt wird, auf eine allgemein menschliche, allen Zeiten zugängliche Weise gelöst zu haben." Es ist dasselbe Problem, das Hebbel zuerst in der „Genoveva" gestreift und dann in der Tragödie „Herodes und Mariamne" tiefer ausgeführt hatte: das eheliche Verhältnis zwischen Mann und Weib. Wie dort wird auch hier eine eheliche Katastrophe dargestellt. Wie Herodes will auch Kandaules das Weib zu einer bloßen Sache herabsetzen, über die der Mann nach Gutdünken verfügen könne. Beide freveln gegen die heilige Würde der Frau; der eine, indem er das Weib mit dem Schwert bewachen läßt, der andere, indem er die keusche Natur des Weibes entweiht. Aber während der despotische Herodes aus maßloser Eifersucht und Selbstsucht zu einer unmenschlichen That fortgerissen wird, hat der leichtfertige Kandaules sich nur aus Eitelkeit und Übereilung vergangen. Während Herodes von einer zerstörenden sexuellen Leidenschaft beherrscht wird, handelt es sich hier nur um eine erotische Spitzfindigkeit. Kandaules ist begierig, fremden Neid zu erregen, um sich dadurch einen Kitzel für seine Neigung und seine Empfindungen zu verschaffen. Seine Liebe ist nicht rein, sie tritt hauptsächlich als Stolz auf den Besitz hervor. Um nun das Vergehen des Kandaules noch schwerer zu machen und unserm Empfinden als eine Verletzung des Heiligsten, als eine tragische, nur durch den Tod entsühnbare Schuld erscheinen zu lassen, hat Hebbel die Gestalt der Rhodope mit dem Reiz edelster Weiblichkeit geschmückt und mit dem Schleier reinster Keuschheit und Züchtigkeit verhüllt. Eine Königstochter aus Indien, wurde sie als stille Braut von weit entlegener Grenze dem König der Lyder zugeführt. Von keinem Manne als von

ihrem Vater und Gatten ward sie unverschleiert gesehen. Sie ist eine träumerische, nach innen gekehrte, keusch verschlossene Natur. Ihr Schleier, sagt der Dichter, ist ein Teil von ihrem Selbst. Und Kandaules, der mit ruchloser Hand ihren Schleier wegreißt, hat gefrevelt wie ein leidenschaftlich-vermessener Priester, der heilige Mysterien vor profanen Blicken enthüllt. So kämpft Hebbel auch hier, wie wir es schon in der „Maria Magdalena" und in der „Julia" gesehen haben, mit tiefem und schönem sittlichen Ernst für die Würde und das natürliche Recht des Weibes. „Ein Sinn für den reinsten Zauber der Weiblichkeit macht sich hier und an andern Stellen des Gedichtes — wie in der Centralbedeutung desselben — in dem Dichter fühlbar, für den Sie verdienten, von den Frauen als der Frauenlob unserer Tage gekrönt zu werden, wenn auch die Emancipierten des Geschlechtes darüber bersten sollten." So schrieb voll warmen Lobes der Dichter Friedrich von Uechtritz, als er diese Tragödie der weiblichen Keuschheit und Sittsamkeit gelesen hatte (Hebbels Briefwechsel, Bd. 2, 226). Mit feinster psychologischer Kunst zeichnet Hebbel nun den seelischen Zustand dieses so befleckten Weibes, dessen Sein durch die frevelhafte Entblößung in „ewige Umschattung" gesenkt ist. Keine andere Sühne ist für sie denkbar als der Tod des Frevlers und nach diesem Opfer ihre eigene Opferung. So wird die Entweihung des Weibes noch furchtbarer gerächt als bei Herodes. Gyges, der seit jener verhängnisvollen Nacht von der heftigsten Leidenschaft für Rhodope beherrscht wird, tötet auf Geheiß der Königin seinen Herrn im Zweikampf, und Rhodope durchsticht sich, nachdem sie dem Rächer ihrer Ehre vor dem Altar die Hand gereicht hat, mit den folgenden an ihren neuen Gemahl gerichteten Worten:

„Ich bin entsühnt,
Denn Keiner sah mich mehr, als dem es ziemte,
Jetzt aber scheide ich mich — so von Dir!"

Es gehört wohl die größte Selbstentäußerung für einen modernen Leser dazu, um dem Dichter in diese hoch über allem einfach natürlichen Empfinden gelegene Region verfeinerter ethischer Anschauung folgen zu können. Der tiefe sittliche Ernst, der aus Hebbels Werken spricht, ist hier bis zur Spitze spröder Unnatur getrieben. Die groben Motive der alten Fabel, die der Dichter verfeinern wollte, sind zur verletzenden Härte verschärft. Die That des Kandaules, dieses „vorwitzigen Störers", der „an den Schlaf der Welt" rührt und gegen die Sitte handelt, erscheint uns zwar als etwas Häßliches: aber sein Vergehen als einen Greuel hinzustellen, für den er mit dem Tode büßen müsse, werden wir für übertrieben halten; zumal er sich in edler Weise sogleich selbst als Opfer darbietet, um seine Schuld zu sühnen. Wir empfinden gerade für ihn die stärkste Teilnahme, weil dieser im Kern und Wesen edle Herr durch eine bloße Übereilung und Unbesonnenheit ein so tragisches Geschick auf sich gezogen hat. Ebenso übertrieben dünkt es uns, daß Rhodope als todeswürdig gelten soll, weil ein fremdes Auge ihre entschleierten Reize geschaut hat. Selbst ein so begeisterter Anhänger des Dichters

wie Felix Bamberg, der erwähnte Herausgeber der Hebbelschen Tagebücher und Briefe, hat in diesem Fall Einspruch erhoben. „In einem Märchen", läßt er sich vernehmen (Hebbels Briefwechsel, Bd. 1, 340), „wäre das wundervoll, im Drama scheint es mir unmöglich ein Weib dadurch tragisch vernichtet zu zeigen, daß sie gesehen worden ist. Sie motivieren allerdings viel durch den halb indischen Ursprung Rhodopens, auch ist die Anwesenheit eines fremden Mannes in ihrem Schlafgemach allerdings eine Art Entweihung; aber ich glaube doch, Sie haben die Linie des auf der Bühne möglichen Ideals überschritten. Mariamne war in ähnlicher Beziehung schon ein Äußerstes; aber welcher Unterschied zwischen der Schuld des Herodes und des Kandaules! Das Christentum und die abendländische Welt haben das Weib emancipiert. Das freie mit der Gesellschaft der Männer verkehrende Weib, das keusch bleibt, das ist das Ideal der modernen Gesellschaft. Sie verlangt, daß man nichts Böses und nichts Unschönes thue, sie glaubt aber den nicht dem Verderben geweiht, der das Unschöne nur erleidet." Gerade die Beziehung auf das allgemein Menschliche, auf das Typische im Weibe, die Hebbel dem Vorgange geben wollte, fehlt in diesem antiquarischen Stücke, wie es von H. v. Treitschke genannt worden ist. Es zeigt sich hier wieder die Neigung Hebbels, einen Konflikt so zu schärfen, daß er über die Grenze des natürlich Psychologischen und des allgemein Menschlichen hinausgerückt erscheint. Auch hier wird, wie in „Herodes und Mariamne," ein Vorgang dargestellt, wie er nur unter anormalen Verhältnissen und nur zwischen anormalen Charakteren entstehen kann. Aber es gelingt dem Dichter nicht, das Irreguläre so auszugestalten, daß das Walten einer tief und furchtbar eingreifenden Schicksalsmacht empfunden wird. Bei aller Schönheit und Reinheit der Form, bei aller Klarheit und Anmut der Charakterzeichnung, bei aller Feinheit der psychologischen Entwicklung bleibt das Ganze doch ein luftiges Spiel der Phantasie, die allzuweit über die Grenze des Natürlichen hinausstrebt. Die Idee der Sitte, die der Handlung zu Grunde gelegt ist, ist hier zu subtil gefaßt, als daß eine echt tragische Wirkung hätte erzielt werden können. „Hebbel hat hier", urteilt Heinrich von Treitschke (a. a. O. Seite 568), mit zu großer Schärfe „einen Schatz von Formenschönheit und Kunstverstand an einen gänzlich undankbaren Stoff verschwendet."

V.

Das Meisterwerk der Nibelungen.

Im „Gyges und sein Ring“ hat Hebbel zum letzten Male aus freier Phantasie ein Stück geschaffen. In den folgenden Jahren, die seinem Leben noch beschieden waren, wurde er von einer ganz neuen Aufgabe in Anspruch genommen. Es galt, einen reichen Schatz zu heben: das gewaltige Epos der Nibelungen für unsere moderne Bühne zu gewinnen. Mit der Kühnheit und der Kraft seiner ersten und besten produktiven Jahre hat Hebbel in zähem Ringen diesen mächtigen Stoff bewältigt. „Die Nibelungen“ sind das Meisterwerk seiner reifen Jahre, wie die „Maria Magdalena“ das Meisterwerk seiner Jugend gewesen ist. Sie haben ihm noch am Abend seines Lebens Anerkennung und Ehre eingebracht. Er erhielt für sein letztes Stück den Schillerpreis. Und auch in jüngster Zeit sind gerade die Nibelungen wieder auf mehreren großen Bühnen Deutschlands aufgeführt worden, so daß man hoffen darf, daß diese große Tragödie dem klassischen Repertoire unserer Theater einverleibt bleiben wird.

Hebbel ist nicht der erste gewesen, der es unternommen hat, das alte Epos in seinem ganzen Umfange auf die Schaubühne zu bringen. In der poetischen Widmung, die er seinem Werke vorausgeschickt hat, weist er selbst auf seinen Vorgänger hin. Es war der bühnenkundige und schreibfertige Raupach, der in seinem „Nibelungen-Hort“ den ganzen Stoff auf fünf Akte samt einem Vorspiel verteilt und eilfertig abgehandelt hat.*) Auch Hebbel hatte anfangs die Absicht (Vgl. Tagebücher, Bd. 2, Seite 424, 431, 443), ein Kriemhildendrama in fünf Akten zu schreiben, wie Raupach es gethan hatte. Aber er mußte diesen Plan bald aufgeben. Es erschien ihm als eine Unmöglichkeit (Vgl. Hebbels Brief an Adolf Stern; Briefwechsel, Bd. 2, 502), diesen umfangreichen, aber eng verwachsenen Stoff durch Beschneiden und Kürzen in den engen Rahmen eines einzigen Stückes zu zwängen. Daß Hebbel gut daran that, ersieht man leicht, wenn man Adolf Wilbrandts Trauerspiel „Kriemhild“ zum Vergleich heranzieht. Wilbrandt hat die ganze Handlung — Siegfrieds Tod und Kriemhildens Rache — in drei Akten abgethan. Mit radikalem

*) Vergl. „Die Nibelungensage im deutschen Trauerspiel“ von A. Stein. Programm der Gewerbeschule zu Mühlhausen, Teil I. 1882, Teil II. 1883.

Schnitt hat er alles beseitigt, was neben der Hauptgestalt Kriemhildens emporwächst. Aber dadurch hat er dem überlieferten Stoffe Gewalt angethan und in den schweren Gang der Tragödie eine üble Hast gebracht. Hebbel verteilte also das Ganze, ungefähr so wie es Uhland schon in seinem dramatischen Entwurfe aufgesetzt hatte, auf zwei Stücke und fügte noch ein Vorspiel hinzu. So entstand das elfaktige Nibelungenungeheuer, wie er es einmal scherzend genannt hat. Auf kein anderes Werk hat der Dichter soviel Zeit und Mühe verwendet. Sieben Jahre hat er daran geschaffen; und während er sonst mit schnellem Entschluß und mit der Hast des dichterischen Dranges ans Werk zu gehen pflegte, hat er für diese neue Aufgabe während vieler Jahre vorbereitende Studien getrieben. Er übersah nicht die Schwierigkeiten, die seinem Unternehmen im Wege standen, und arbeitete sich redlich durch all die kritischen Bedenken hindurch, die man seiner Zeit gegen die Dramatisierung der Nibelungen erhoben hatte. „Ich bin nicht," schrieb er an Fr. v. Uechtritz (Hebbels Briefwechsel, Bd. 2, 225), „mit blinder Begeisterung in den Gegenstand hinein gerannt, sondern habe sorgfältig alles gelesen und studiert, was gegen ein solches Unternehmen spricht." Ähnlich schrieb er an Friedrich Vischer (a. a. O. Bd. 2, 493): „Jahre lang sind Ihre kritischen Gänge mit der vortrefflichen Abhandlung über die Nibelungen nicht von meinem Schreibtisch verschwunden; Jahre lang hat sich diese Abhandlung, die mir unwiderleglich schien, zwischen mich und meinen Jugendwunsch gestellt. Und wenn ich auch auf die Länge nicht widerstand, weil es in solchen Dingen wohl unmöglich ist, so haben Sie doch auch wieder bedeutend auf die Ausführung eingewirkt."

Die meisten anderen Dramatiker, die sich an den Nibelungen versucht haben, sind den Schwierigkeiten aus dem Wege gegangenn, die mit der dramatischen Behandlung des gesamten Stoffes verbunden sind. Sie haben sich im Stoff beschränkt und aus der Fülle des Ganzen nur ein Motiv und einen Hauptcharakter ausgesondert. So haben wir denn in unserer Litteratur*) Kriemhilddramen, von denen Wilbrandts Werk schon erwähnt wurde. Es giebt Brunhilddramen, unter denen Geibels „Brunhild" allein aufgeführt worden ist. Es giebt Rüdegertragödien, die bekannteste ist Felix Dahns Dichtung. Ja, es sind Attiladramen geschrieben, und Heinrich Rustiges „Attila" ist 1853 am Hoftheater zu Stuttgart aufgeführt worden. Alle diese genannten und nicht genannten Dichter haben vor Hebbel einen bedeutenden Vorteil voraus; sie haben sich im Stoff beschränkt und dadurch volle Freiheit für die dramatische Gestaltung und Vertiefung erlangt. Hebbels Aufgabe dagegen war viel umfassender und schwerer; seine Kraft trieb ihn an, das ganze mittelhochdeutsche Epos mit all' seinen Wurzeln und Zweigen auszuheben und das große Gedicht von Anfang bis zu Ende in ein Drama zu verwandeln. Allerdings ist der Dichter dadurch in seiner dramatischen Bewegungsfreiheit

*) Vergl. „Die deutsche Sage von den Nibelungen in der deutschen Poesie" von Rehorn, Frankfurt 1877.

nicht wenig behindert worden. „Ich strebe nach keinem andern Ruhm," schrieb er mit allzugroßer Bescheidenheit an Herman Hettner (Hebbels Briefwechsel, Bd. 2, 391), „als dem, ein altes höchst vortreffliches Schlag- und Zeigewerk mit geschickter Hand wieder ausgeputzt und mit einem gut Dithmarsisch-Holsteinischen Arm aufgezogen zu haben".

Hebbel hielt die Nibelungen nicht für ein Epos, sondern für ein Drama in epischer Form (Hebbel an Fr. v. Uechtritz; Briefwechsel, Bd. 2, 285). In der That, die gewaltigen Gegensätze und Konflikte, das Pathos der Hauptcharaktere und das Anwachsen der Handlung zu erschütternden Katastrophen sind echt dramatisch. Aber als Ganzes ist das Nibelungenlied echt episch, und das zeigt uns auch Hebbels dramatische Umdichtung noch sehr deutlich. Denn die epische Dichtung, zum Anhören bestimmt, fließt in breitem Strome langsam, ohne schäumende Hast, dahin; eine Fülle von Begebenheiten reiht sich aneinander, Haupt- und Nebenereignisse werden mit gleicher epischer Ausführlichkeit geschildert. Während das Drama, das eine zusammenhängende, aber zeitlich oft ausgedehnte Handlung in wenigen eng begrenzten Zeitabschnitten darstellen soll, den Stoff zusammenzieht und verdichtet, eins aus dem andern hervorwachsen läßt, nach Geschlossenheit und Einheitlichkeit strebt und seine Wirkung nicht durch das epische Mittel der Schilderung, sondern durch das tiefer eindringende Mittel der Vergegenwärtigung erreicht — dehnt das Epos den Gang der Handlung aus, ordnet das eine lose an das andere und schafft sich überall bequeme Zeit und breiten Raum zur Schilderung. Und so ist es auch in dem alten Epos. Der lange und breite epische Zug des Gedichts, das gemessene Tempo des Epischen, die epische Fülle der Begebenheiten, der Wechsel des Schauplatzes, die große Zahl der Personen, die bestimmend in den Gang der Handlung eingreifen und neben einander emporwachsen, die blutigen Kämpfe im zweiten Teile, der Reichtum an tragischen Motiven und Konflikten, das mythische Element, die ungeheuern Umrisse des Ganzen — alles das waren Hindernisse und Gefahren für eine wirksame dramatische Übertragung und Umdichtung. Aber anderseits war die dramatische Behandlung des mächtigen Epos eine so fruchtbare und großartige Aufgabe, daß hier ein echter Dichter die größten Wirkungen schaffen konnte. Und gerade Hebbel war der Mann, der dieser Aufgabe gewachsen war. „Es ist wahrlich meine aufrichtigste Überzeugung", schrieb Hermann Hettner am 8. November 1859 an Hebbel (Hebbels Briefwechsel, Bd. 2, 388), „daß einzig Sie im Stande sind, die alten Recken wieder lebendig zu machen, und daß es Ihnen gelingen wird, den tiefen tragischen Konflikt, der des Erlösungsrufs harrt, herauszuarbeiten, ohne doch die granitne Schlichtheit und Gebundenheit der Charaktere zu beeinträchtigen." Hebbel war wie kein zweiter der rechte Meister für das schwere Werk:*) die herbe, scharfe, knappe Art seiner

*) Vergl. Heinrich Bulthaupts „Dramaturgie des Schauspiels". Vierte Auflage, Bd. III, Seite 175. Bulthaupt giebt dort eine sehr ausführliche Kritik (Seite 159 bis 190) über Hebbels Nibelungen-Tragödie.

dramatischen Behandlung war hier am Platze; er war nach seiner bisherigen Richtung wie geschaffen dazu, die eherne, furchtbare Tragik, die das Nibelungenlied enthält, ohne Abzug und schwächliche Milderung zum Ausdruck zu bringen; hier konnte er, was er schon oft versucht hatte, an außergewöhnlichen, pathetischen und gewaltigen Charakteren die Kunst der psychologischen Entwicklung und Steigerung üben. Zugleich aber war durch die Art der Aufgabe seiner Spekulation und grüblerischen Phantasie eine enge und feste Grenze gezogen. So ging er „keusch und mit Enthaltsamkeit" zu Werke. Daß ihm das nicht leicht geworden ist, können wir glauben. Halb bedauernd ruft er einmal aus, er habe bei dieser Arbeit neun Zehntel seiner besten Gedanken über Bord werfen müssen (Brief an H. Hettner, Briefwechsel, Bd. 2, 391).

Hebbel selbst hat die Hauptaufgabe, die dem Dramatiker hier gestellt war, sehr richtig bezeichnet: es kam alles darauf an, den Gestalten des großen Epos menschliches Eingeweide zu geben, ohne ihnen die riesigen Umrisse zu nehmen (in dem eben erwähnten Brief an Hettner.) Es handelte sich nicht darum, neue Charaktere zu schaffen; sie waren gegeben. Aber die Gestalten des alten Epos sind nicht zu voller Plastik ausgearbeitet; sie haben wohl großartige, aber nur flüssige Umrisse; meist ist nur wenig Farbe auf ihre Ausführung verwendet. Die dramatische Form aber bot die mannigfachsten Mittel dar zur Verstärkung der Motive und zur psychologischen Vertiefung der Charakterzeichnung. Gerade diese Aufgabe hat Hebbel mit gereifter künstlerischer Kraft und Sicherheit ausgeführt. Schon die große Zahl bedeutender Gestalten, die hier neben und gegen einander gestellt sind, mußte ihn bestimmen, die Charakteristik recht scharf und knapp zu halten. Er sah ein, daß hier nur durch herbe und strenge Behandlung etwas auszurichten war. Und in der That, die wortkarge Sprache, das kernige, fast steife Wesen, das reflexionslose Handeln steht den alten Helden besser an als z. B. die Schönrednerei, die sich durch Geibels Brunhild zieht.*) In voller Reckenhaftigkeit hat Hebbel die mächtigen Gestalten auf die Bühne gestellt.

Da ist zuerst Held Siegfried, dessen Gestalt so reich vom Mythus umsponnen ist und uns doch so vertraut, so menschlich edel und schön erscheint. Wie ihn das Epos vorgezeichnet hat, ist er von Hebbel in das Drama gebracht: als der selbstlose, ritterliche, lichte Held, der nichts hassen kann als den Treubruch und den Verrat. Es paßt trefflich zusammen, daß Hebbel diesem riesenstarken, kühnen Manne ein so wortkarges und naives Wesen gegeben hat. Wie ein steinerner Roland, sagt Hebbel selbst, steht er in der ersten Liebesscene da. Was ihn ins Verderben reißt, ist nicht eine Schuld, sondern gerade seine Wahrhaftigkeit, seine sorglose Unbekümmertheit, die aus dem Gefühl seiner Stärke entspringt, seine Unfähigkeit, argwöhnisch um sich zu blicken und sein Thun und Lassen zu verbergen. Sein Charakterbild ist einfacher Art, sein Schicksal ist tragisch, ohne daß es aus einem Konflikt hervorgegangen wäre.

*) Vgl. Bulthaupt a. a. O. Seite 176.

Wie die Finsternis gegen das Licht, sticht Hagen gegen den ritterlichen Siegfried ab. In seiner ganzen Furchtbarkeit, so wie er im alten Liede vorgebildet, zum Teil auch nur angedeutet ist, hat der Dichter die Gestalt des grimmen Hagen dargestellt und dadurch eine mächtige Wirkung erreicht. Hebbel hat sich weislich gehütet, hier zu mildern, wo jede Milderung eine Schwächung des Charakters und dazu eine Unwahrheit gewesen wäre. Es ist, als ob die finstern Mächte des unterliegenden Heidentums in Hagen ihre letzte Kraft und ihren letzten Grimm verkörpert hätten. Hagen ist bei Hebbel ein Nixenkind „mit hohlen Totenaugen", ein Christushasser und Verächter der neuen Lehre, eine eherne, schonungslose, erbarmungslose Natur mit „metallnen Eingeweiden", fürchterlich in seiner Härte und in seinem Hohn. Es hätte nicht überzeugend gewirkt, wenn dieser gewaltthätige, grimme Hagen in seinen furchtbaren Handlungen nur durch das Motiv der Vasallentreue bestimmt worden wäre. Schon das Epos (Fr. Zarnckes Ausgabe, Seite 132, 3 und 150, 4) hat einen tieferen Grund für Hagens Verhalten angedeutet, den Hebbel mit aller Schärfe hervorgehoben hat. Was ihn am stärksten treibt, ist der aus der Tiefe seiner dämonischen Natur entsprungene Haß und Neid gegen die lichte Heldengestalt des unbesiegbaren Balmungschwingers.

Mit aller Offenheit läßt ihn Hebbel vor der Ermordung Siegfrieds sagen:

„Nicht leugnen will ich's, daß ich meinen Arm
Mit Freuden leihe und mit einem jeden
Erst kämpfen würde, der sich zwischen mich
Und ihn zu drängen suchte."

Man fühlt sich an Golo und Herodes erinnert, wo die Natur des Bösen und Frevelhaften mit gleicher Härte und Furchtbarkeit zum Ausdruck kam. Wie Golo bleibt auch Hagen in seinem ruchlosen Sinn unerschüttert, er behält seine starre Unbeugsamkeit bis zum Ende. Erst in den letzten blutigen Kämpfen werden wir durch seine treue Ausdauer und Unerschrockenheit und durch den trotzigen Mut, mit dem er das Unabänderliche erträgt, gewonnen und schießlich durch seinen Untergang tragisch ergriffen.

Die reichste Gelegenheit, seine psychologische Darstellungskunst zu zeigen, fand der Dichter bei der Charakteristik Kriemhildens. Denn während Siegfrieds und Hagens Bild ohne Wandlung bleibt, verlangte die Charakteristik Kriemhildens eine psychologische Entwicklung kühnster Art. Welch ein Leben voll tragischer Leidenschaft und voll tiefster Erschütterungen ist hier sichtbar geworden! Welche Wendungen und welche Gegensätze: am Anfang ist Kriemhild eine sinnige, schamhaft verschlossene Jungfrau, am Ende eine „Valandinne," die aus unersättlicher Rache ihr ganzes Geschlecht vernichtet! Und welche Kunst gehörte dazu, diese ganze Skala der Leidenschaften, diesen tragischen Lebensgang mit seinen Wandlungen und erschütternden Kämpfen zu voller dramatischer Wirkung zu bringen! Meisterhaft hat Hebbel diese Entwicklung dargestellt, nicht allein mit jener strengen Konsequenz, die wir nie bei ihm vermißt haben,

sondern auch mit ergreifender Lebenswahrheit. Er zwingt uns, die allmähliche Steigerung der Leidenschaft und das Anwachsen des Verhängnisses mit ganzer Teilnahme zu verfolgen. Zuerst zeigt er uns Kriemhild an der Bahre des Ermordeten, nach gerechter Sühne für die Blutthat schreiend. Sie wird ihr verweigert, alle ihre Sippen beschwören Hagens Unschuld, auch Giselher schwört mit. Hagen verletzt sie von neuem, da er ihr den Schatz raubt. Je länger nun die Unglückliche zur stummen, unthätigen Trauer gezwungen wird, um so stärker muß in ihr der Haß und das Verlangen nach Rache werden. Bei Etzels Werbung ruft sie noch einmal Klage über Hagen Tronje. Da ihr das Recht verweigert wird, rüstet sie sich jetzt dazu, das Rächeramt selbst zu übernehmen. Sie will späterhin den Mord nur an Hagen rächen. Da ihr das nicht gelingt, wächst mit jedem Widerstande, mit jedem Hohn, mit jeder neuen Unbill, die sie erleiden muß, ihr Haß immer mehr. Aber wie weit sie auch getrieben wird, der Dichter unterläßt es nicht, ihr Handeln menschlich zu erklären und zu begründen. Und während sie immer schrecklicher in ihrem Blutdurst wird, fühlen wir doch zugleich, wie schwer sie unter ihrem Rächeramt leidet, wie viel sie selbst erdulden und in sich ertöten muß, um bis ans Ende zu kommen. So wird bei allem Entsetzlichen, das sich nicht vom Stoffe trennen ließ, doch unser Mitleid und menschliches Empfinden nicht erdrückt. Man darf wohl sagen, daß die Gestalt der leidenden und rächenden Kriemhild der großartigste Frauencharakter ist, den Hebbel überhaupt geschaffen hat.

Eine andere, ebenfalls sehr wichtige Aufgabe für den Dramatiker war die Behandlung und Gestaltung der mythischen Bestandteile, die mit dem Stoff eng verwachsen sind. Hier hat Hebbel allerdings nicht die Bedenken geteilt, die andere vor und nach ihm gehabt haben. Das Mythische war für ihn das gegebene, das unentbehrliche Fundament des Ganzen, und darauf suchte er eine rein menschliche, in allen ihren Motiven natürliche Tragödie aufzubauen. „Es ist an dem ungeheuren Stoff merkwürdig," schrieb er in sein Tagebuch (Bd. 2, 467), „daß alles, wenn der große Maßstab des Ganzen nur nicht außer Acht gelassen wird, aus den menschlichsten Motiven hervorgeht." Er suchte das Mythische nicht als einen Ersatz für menschliche Motive zu verwenden, sondern als Farbe, als ein Mittel wirksamer Beleuchtung und notwendiger Verstärkung. Denn wer diesem Stoffe das mythische Element nimmt, entzieht dem Ganzen den großen Hintergrund, der dem riesigen Maß dieser Gestalten so natürlich und angemessen ist. Als ein Beispiel entgegengesetzter Behandlung kann Geibels Brunhild gelten. Geibel war darauf bedacht, aus seiner Tragödie alles Mythische zu tilgen. So hat der Drachentöter Siegfried bei ihm die Hornhaut verloren und kämpft ohne Tarnkappe. Brunhild verliert ihre Walkürenart und behält nur die erstaunliche Körperkraft eines unbändigen Mannweibes, das gegen ihre Freier wütet. Geibel hoffte durch diese Abänderungen die sagenhaften Gestalten dem Geschmack und dem Vorstellungskreise des modernen Theaterpublikums näher zu bringen. Aber gerade dadurch, daß die reckenhaften Gestalten aus ihrer

mythischen Hülle gezogen und modernisiert werden, erscheint ihr Handeln und Thun erst recht abenteuerlich und ungeheuer. Hebbel, der schon in seinem „Gyges“ das mythische Element benutzt hatte, um die Härten zu mildern, hat in den Nibelungen das Mythische in wirksamer Weise verwertet. Das gilt besonders für die Gestalt Brunhildens, die nach Hebbels eigener Bezeichnung wie eine halb ausgeschriebene Hieroglyphe in das Epos hineinragt (Hebbel an Uechtritz, Briefwechsel, Bd. 2, 235). Hier ist Hebbel stärker als irgend ein anderer Nibelungendramatiker — wenn man Richard Wagner ausläßt — von dem deutschen Epos abgewichen. In genialer Weise hat er mit Anlehnung an die nordische Überlieferung die dürftige Zeichnung des Nibelungenliedes zu einem großen und farbenprächtigen Charakterbilde erweitert. Bei Hebbel ist Brunhild von geheimnisvoller Abkunft, ein ausgesetztes Kind der heidnischen Götterwelt; in ihrem Wesen vermischt sich die Heldenart der Walküre mit der Hoheit der Norne. Ein dunkles Schicksal hat sie mit Wundergaben gesegnet und zu seiner Hohenpriesterin geweiht. Nun harrt sie in nordischer Einsamkeit ihrer Erhöhung. Durch diese Erdichtung hat Hebbel ein treffliches Motiv gewonnen. Brunhild wird so über das niedrige Maß eines Mannweibes gehoben, ihr Widerstand gegen die Freier tiefer begründet. Eigenartig hat der Dichter ihr Verhältnis zu Siegfried bestimmt. Sie liegt in seinem Bann, ein magisch wirkender Trieb bindet sie an den Balmungschwinger.

„Doch ist's nicht Liebe, wie sie Mann und Weib
Zusammenknüpft . . . . . Ein Zauber ist's,
Durch den sich ihr Geschlecht erhalten will,
Und der die letzte Riesin ohne Lust
Wie ohne Wahl zum letzten Riesen treibt.“
(Siegfrieds Tod, Akt 4, Scene 9).

Als sie dann nach ihrer Besiegung und Bändigung erfährt, daß der stärkste, der herrlichste Held sie nicht nur verschmäht, sondern auch verhandelt habe, daß sie schmählich um die Herrlichkeit ihrer Zukunft betrogen sei, rast sie wie ein unheilvoller Dämon, der, aus seiner Welt gerissen, in einen fremden, feindlichen Kreis gebannt ist. Aus der düsteren Pracht des Heidentums hervorgestiegen, zieht sie sich gebrochen in das Dunkel einer versinkenden Welt zurück, nachdem sie sich furchtbar gerächt hat.

Dieses letzte Ringen einer untergehenden Welt, das wir in dem Schicksal Brunhildens verspüren, zieht sich nun als die große, alles bedingende Idee durch die ganze Nibelungentragödie hindurch. Was Hebbel schon in „Herodes und Mariamne“ versucht hatte, den Kampf zweier Zeitalter durch die Handlung hindurchleuchten zu lassen, hat er hier mit reiferer Kraft und tiefster Wirkung durchgeführt. Die ganze Nibelungenwelt steckt noch tief im trotzigen, gewaltthätigen, kampfesfrohen Heidentum. Das Christentum ist nur äußerlich angenommen. Das Heidentum, äußerlich zurückgedrängt, ist noch das Lebenselement dieser heldenhaften Welt. Das Christentum wird nur durch eine kleine Gruppe vertreten, zu denen der Kaplan, der Pilgrim, Rüdeger und vor allem

Dietrich gehören. Aber während sich das Heidentum in blutigen Kämpfen selbst zerfleischt, dringt das Christentum allmählich ein. Die alte Welt, durch die Gewalt ungezähmter Leidenschaften zerrissen, neigt sich zum Untergange. Da tritt zum Schluß Dietrich, der Vertreter der neuen Weltanschauung, mit erhabener Größe hervor. Er ist der christliche Held, der sich trotz seiner Stärke und Kraft selbst demütigt und im fremden Dienst erniedrigt, um am Ende erhöht zu werden. Er empfängt aus den Händen des müden Heidenkönigs die dargebotenen Kronen mit den Worten:

„Im Namen dessen, der am Kreuz erblich!“

So hat Hebbel das tragische Schicksal der Burgunden zu einem welthistorischen Bilde erweitert. Aus dem jähen Gewitter, das sich hier auf engem Raum entlädt, glauben wir das Brechen eines Weltzustandes herauszuhören. Und über dem Ganzen lagert die erdrückende Tragik einer zu Grunde gehenden Welt.

VI.

Demetrius, Hebbels einzige historische Tragödie.

Das letzte Werk Friedrich Hebbels ist der unvollendete, erst nach dem Tode des Dichters veröffentlichte „Demetrius". Das Drama beginnt mit einem Vorspiel und ist bis auf den fünften Akt vollendet, so daß man aus dem Vorhandenen den fehlenden Abschluß ohne Schwierigkeit ergänzen kann.*) Der „Demetrius" ist die einzige historische Tragödie, die Hebbel verfaßt hat. Aufgefordert durch den Großherzog von Sachsen-Weimar, ging er anfänglich mit der Absicht ans Werk, da einzusetzen, wo Schiller aufgehört hatte, um das Fragment seines großen Vorgängers nach dem hinterlassenen Entwurf zu Ende zu führen. Aber Hebbel war bei seiner harten Eigenart wenig dazu angelegt, im Geiste und nach der Idee eines andern zu schaffen. Als ihn Emil Kuh einmal fragte, ob es denn wahr sei, daß er Schillers „Demetrius" ausführe, antwortete Hebbel mit der Bemerkung: „Es kann eben so wenig Jemand dort anfangen weiterzudichten, wo Schiller aufgehört, als Jemand dort zu lieben anfangen kann, wo ein Anderer aufgehört." (Emil Kuhs Einleitung zu den dramatischen Fragmenten Hebbels. Hebbels Werke, Bd. 6, S. 7.) Hebbel war sogar des Glaubens, daß Schiller nie, dem angedeuteten Plane gemäß, mit dem Helden, als einem Betrüger, vorwärts gekommen wäre, weil ein solcher im Drama die hohe tragische Wirkung unmöglich gemacht hätte. Immerhin verfolgte er dasselbe tragische Ziel wie Schiller. Auch sein Held kämpft um die Krone im guten Glauben an sein Recht und wird dann auf dem Throne durch die Enthüllung niedergeschmettert, daß er die königliche Macht rechtlos an sich gerissen habe. Aber Hebbel ging einen anderen Weg als Schiller, er gab seinem Drama eine ganz andere psychologische Grundlage.

Zunächst ließ er die stürmische Reichstagsscene fort, diesen pracht-

*) Hebbels nachgelassenes Werk ist von Heinrich Teweles ergänzt und für die Bühne bearbeitet worden und in dieser Gestalt zum erstenmal den 3. März 1895 im Königl. Deutschen Landestheater zu Prag aufgeführt. Gedruckt in der Reclamschen Universal-Bibliothek.

vollen dramatischen Ansatz, der wie mit einem Fanfarenstoß ein großes geschichtliches Schauspiel ankündigt. Statt dessen verfaßte er ein schlichtes Vorspiel, das uns den Charakter des jungen Demetrius in seiner ersten Entwicklung zeigen soll. Demetrius ist hier noch in der Dienstbarkeit und im niedrigen Stande, aber der Adel seiner hochstrebenden Natur sucht sich bereits Bahn zu brechen. Auch Schiller hatte, wie die von Hoffmeister herausgegebenen „Supplemente zu Schillers Werken" zum ersten Male zeigten, an eine ähnliche Einleitung gedacht, ist aber später davon abgekommen. Während Hebbel es für wichtig hielt, das Individuelle in seinen Anfängen bloßzulegen, ging Schiller vor allem darauf aus, die Geschichte als die große Trägerin alles individuellen Bestrebens darzustellen. „Schiller", sagte Hebbel schon als junger Student recht treffend, „Schiller zeichnet den Menschen, der in seiner Kraft *abgeschlossen* ist und nun, wie ein Erz, durch die Verhältnisse *erprobt* wird, deswegen war er im historischen Drama groß." (Tagebücher I, S. 17.) Hebbel wollte zudem in dem Charakter des jungen Demetrius eine Art Selbstportrait geben. Emil Kuh hat darauf in seinem Vorwort zum „Demetrius" (Hebbels Werke, Bd. 6, S. 10) hingewiesen: „Das trotzige, herausfordernde Benehmen des Demetrius am Hofe des Woiwoden, wo er Knechtesdienste verrichtet, dieser dem Jüngling eingeborene Stolz, gegen den er umsonst ankämpft und der erst nachträglich seine Rechtfertigung empfängt: das Alles war, wie mir Hebbel oft versicherte, aus verwandten Stimmungen seiner eigenen Jugend geholt."

Aber entscheidend für die Umwandlung, die Hebbel an dem Charakter des Demetrius vorgenommen hat, war vor allem ein anderer Grund. — Ähnlich wie im „Gyges und sein Ring" ist auch in dieser Tragödie das ethische Empfinden des Dichters dasjenige Element, welches die Art der dramatischen Entwicklung bedingt. Es ist das Bedenken oder Unvermögen, aus einem „Betrüger" einen tragischen Helden zu machen. Hebbels „Demetrius" ist der Betrogene, der sich selbst preisgiebt, um nicht auch *Betrüger* zu werden. Sobald sein Anrecht erloschen ist, giebt er auch seinen Anspruch auf. Sobald er erfährt, daß er nicht der rechtmäßige Erbe sei, bläst ihn „ein Hauch ins leere Nichts zurück." Am Ende des vierten Aktes sagt er zu seinen polnischen Freunden:

„Ich bin der Kapitän auf einem Schiff,
Das scheitert; rasch ins sichre Boot mit Euch,
Dann zünde ich die Pulverkammer an."

Hierin ähnelt Hebbels Held dem „Demetrius" Heinrich Laubes, wie hoch auch sonst Hebbels Tragödie über der Bühnenarbeit Laubes steht: hier wie dort wird Demetrius durch eine Enthüllung zur Umkehr getrieben und geht an der Illegitimität zu Grunde. Bei dieser Verschiebung des dramatischen Schwerpunkts mußte natürlich der Charakter des Helden vollständig geändert werden.

Ihm fehlen alle Eigenschaften eines verwegenen Eroberers und Usurpators, der, weil er sich von Natur zum Herren berufen fühlt, nach Macht strebt; der die erlangte Macht mit Gewalt zu behaupten sucht

und sich ein neues Recht schafft; statt dessen wurde er mit Gewissenhaftigkeit und starkem Gerechtigkeitssinn ausgestattet. Er ist edel denkend und empfindend, ein mutiger und hochsinniger Held; er tritt nicht wie ein Eroberer auf, sondern wie ein angestammter Herrscher, der das Erbe seiner Väter in Besitz nehmen will. Die Zarin Marfa, deren innerstes Gefühl sich nicht vom Zweifel an seiner Echtheit befreien kann, segnet ihn dennoch aus vollster Seele:

„Sei glücklich, wie Du groß und edel bist!"

So ist es denn gerade seine edle Natur, aus der ihm das tragische Verhängnis erwächst, seine Unfähigkeit, gegen Gewissen und Pflicht zu handeln und als „Gaukler" eine befleckte Krone zu tragen. Während Schillers Held einer tragischen Schuld verfällt, bleibt er schuldlos und rein. Emil Kuh hat sehr richtig bemerkt (Vorwort zu „Demetrius", Hebbels Werke, Bd. 6, S. 16): „Wie in Hebbels „Agnes Bernauer" die wunderbare Frauenschönheit zu einem tragischen Verhängnis wird, so in seinem „Demetrius" die edle Männlichkeit und Menschlichkeit."

Diese aus reinster ethischer Stimmung erfolgte Konzeption hat allerdings die dramatische Spannung geschwächt. Ohne Kampf und Leidenschaft beugt sich der Held des Stückes seinem Schicksal. Eine Enthüllung, ein Wort bläst ihn ins leere Nichts zurück. Klagend ruft er aus:

„O könnt' ich in den Mutterleib zurück!"

Bei Schiller dagegen entsteht ein großer innerer Konflikt zwischen dem Menschen, der sich als Betrüger fühlt, und der ehrgeizigen Natur des Gewalthabers, der um eine Krone kämpft. Hebbels Demetrius ist ein mehr passiver Charakter, er ist groß im Selbstbezwingen und Entsagen, er will sich rein erhalten und sein Gewissen nicht opfern. Schillers Demetrius dagegen ist ein dramatischer Charakter voller Impulse, er wird von einem verhängnisvollen Triebe beherrscht, er ist ein Kämpfer, der durch seine Leidenschaft in Schuld und Verderben gestürzt wird. Schiller läßt seinen Helden zunächst als Betrogenen, nicht von vornherein als Betrüger auftreten und zeigt uns dann, wie die Leidenschaft über einen Menschen Macht bekommt, wie Demetrius ein Betrüger *wird*. Hebbel, der sonst gerade die unbezwingbaren, dämonischen Triebe der Leidenschaft, die den Menschen verblendet, psychologisch zu enthüllen liebte, ist in seinem letzten Werke dieser Aufgabe aus dem Wege gegangen. Ihm kam es diesmal mehr darauf an, das Außergewöhnliche der tragischen *Situation* darzustellen. Man darf nicht soweit gehen, wie Bulthaupt (Dramaturgie des Schauspiels, Bd. 3, Seite 193 ff), der dem Werke Hebbels allen tragischen Gehalt abspricht, weil Hebbels Demetrius zu gewissenhaft sei, um zum echten tragischen Helden zu taugen. „Seit wann", fragt Bulthaupt dort, „stempelt die Pflicht die Menschen zu tragischen Helden?" Schiller — heißt es weiter — war auf dem richtigsten Wege, und Hebbel irrte, als er die Worte Leidenschaft, Ehrgeiz, Wille aus der Bibel seines Helden strich und die Worte Pflicht, Gesetz, Legitimität darein schrieb. Man kann Bulthaupt daran erinnern,

daß auch Antigone zu der Klasse der tragischen Charaktere gehört, die aus Pflichtgefühl und Gewissenhaftigkeit handeln und dadurch untergehen Hebbel ist einen andern Weg als Schiller gegangen, er hat der Handlung wohl nicht dieselbe dramatische Energie und Steigerung gegeben wie Schiller, aber die tragische Wirkung tritt in seinem Stücke mit aller Kraft hervor. Zwar fehlt der tiefe seelische Konflikt, der uns bei Schiller ergreift, aber die jähe Wendung des Schicksals, durch die ein so sittlich reiner und edler Mann, ein so hoch erhobener Held niedergeworfen wird, ist nicht minder erschütternd.

Hebbels Werk, als historisches Drama betrachtet, muß dagegen hinter Schillers „Demetrius" zurückstehen. Nach Hebbels Theorie („Mein Wort über das Drama", Werke, Bd. 10, S. 15 u. 18) soll die Geschichte für den Dichter „ein Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen" sein. Historisch soll ein Drama nur soweit sein, als „die Atmosphäre der Zeiten" mit zur Anschauung gebracht werden muß. So sollte, wie Hebbel an Julius Glaser schrieb (Hebbels Briefwechsel, Bd. 2, S. 344), für seinen „Demetrius" die große und doch wieder in sich selbst zerrissene slawische Welt den Humus abgeben. Und Hebbel hat mit reifer Kunst, ähnlich wie in der „Agnes Bernauer", das kulturhistorische Kolorit als wirksames Mittel der Belebung und Beleuchtung verwertet. In dem Hauptpunkt dagegen, wo es sich um die Gestalt des Demetrius, um seinen Charakter und sein Schicksal handelt, giebt er die historische Uberlieferung preis. Dieser gewissenhafte Held, der trotz der erlangten Macht auf einen illegitimen Besitz verzichtet, ist nicht aus seiner Zeit heraus zu begreifen, aus jener halbbarbarischen, gewaltthätigen Zeit, in der Macht noch vor Recht ging. Hebbels „Demetrius" ist das Gegenteil des Schillerschen Prätendenten, dessen Gestalt aus dem Boden seiner Zeit herausgewachsen ist. Während in Schillers Tragödie der historische Geist lebendig und mächtig wirkt, steht Hebbels Held wie eine Gestalt aus späterer Zeit in seinem geschichtlichen und kulturellen Milieu fremd da.

Schlußbetrachtungen.

Fassen wir zum Schluß das einzeln Gefundene zusammen, so gelangen wir zu folgendem Ergebnis:

I. Hebbel ist ein Dramatiker des Problems und als solcher ein Dichter von modernem Geiste. Er hat zwar die Stoffe zu seinen Stücken nur selten der lebendigen Gegenwart entnommen, aber fast immer bemüht er sich, ein aus seiner Zeit geschöpftes, für unsere Zeit bedeutsames Problem dramatisch auszugestalten. In allen seinen Werken sind die Konflikte in innige Beziehung zu den Bewegungen und Kämpfen seiner Zeit gebracht. Ohne tendenziös zu werden, sucht er die Kunst als ein Hülfsmittel im Dienst des entwicklungsbedürftigen und steigenden geistigen Lebens zu verwerten. Die von Hebbel eingeschlagene Richtung, die in unserer Zeit zu immer stärkerer und fruchtbarerer Geltung gekommen ist, bedeutet zugleich eine Abkehr vom historischen Drama. Als Tragiker wurde er in diesem Bestreben vor allem dahin geführt, den sich vollziehenden Umbildungsprozeß seiner Zeit in den daraus entspringenden Dissonanzen darzustellen. Darum sucht er seine dramatischen Vorwürfe nur dort, wo ihm das Leben in der Gebrochenheit entgegentritt, wo die Gegensätze nicht mehr ausgeglichen werden können, sondern als unlösbare Konflikte, als etwas Unheilbares und Unversöhnbares, hervortreten. Da nun Hebbel immer bestrebt ist, die tragische Entwicklung mit schärfster Konsequenz durchzuführen, und da er mitunter die Konflikte über das einfach Natürliche hinaus noch besonders zu steigern und zu schärfen sucht, entsteht in seinen Trauerspielen nicht selten jene finstere, niederdrückende Tragik, die alles Versöhnende ausschließt und die erhebenden Momente schwächt oder ganz aufhebt. Aber er legt auch niemals seinen sittlich und künstlerisch strengen Ernst ab, um in eine niedrige Sphäre hinabzusteigen. Er geht nicht immer von einfachen und selbstverständlichen Voraussetzungen aus, das Ungewöhnliche, Seltsame, Irreguläre pflegt ihn stärker anzuziehen als das allgemein Gültige und immer Wiederkehrende. Aber er wird hierbei nicht von der Sucht geleitet, zu überraschen und zu frappieren, sondern von dem Bestreben, das Leben in seiner ganzen Mannigfaltigkeit, auch in seinen anormalen Erscheinungen, zu erfassen und zu gestalten. Auch hierin zeigt er sich unsern Modernen nahe verwandt.

II. Den sozialen Bewegungen seiner Zeit hat sich Hebbels künstlerisches Interesse nur vorübergehend zugewendet. Unter den im Vorstehenden besprochenen Werken befanden sich nur drei soziale Stücke, die einer eng begrenzten Periode angehören. Aber dadurch, daß in allen drei Fällen das soziale Problem in eine enge und innere Beziehung zur ethischen Frage gebracht ist, hat Hebbel einen wichtigen Schritt gethan und die dramatische Dichtkunst auf ein neues, ebenso bedeutsames wie fruchtbares Thema gewiesen. Und gerade auf diesem Gebiete hat der Dichter sein bestes Jugendwerk vollbracht: das bürgerliche Trauerspiel oder Familienstück „Maria Magdalena". Denn in diesem Werk hat er sich nicht, wie in den übrigen, damit begnügt, ein modernes Problem zu behandeln, sondern auch ein modernes Zeitbild von ergreifender Wirkung geschaffen. Als viertes Drama kann die „Agnes Bernauer" hierher gerechnet werden. Während nämlich in den drei sozialen Stücken das Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft, ist in der Agnes das Verhältnis desselben zum Staate der Handlung zu Grunde gelegt.

III. Die meisten der von Hebbel behandelten Probleme sind wesentlich psychologischer Art. In fast allen seinen Stücken bildet die Darstellung und Entwicklung tiefer oder rätselhafter Zustände und Vorgänge den Hauptinhalt, sei es, daß der Sturm der Leidenschaft oder die Gewalt dämonischer Triebe, die Verzweiflung oder die Empörung eines tödlich verletzten Herzens, der gedämpfte Schmerz der Entsagung oder der Wille zur Selbstvernichtung, die tiefen Regungen einer verschlossenen oder das stille Leiden einer willenlosen Natur zum dramatischen Ausdruck gebracht werden soll. Als psychologisch eindringender und darstellender Künstler zeigt Hebbel eine seltene Vielseitigkeit, Kraft und Tiefe, ohne daß darüber die dramatische Energie abfiele, wie es bei manchem Modernen der Fall ist. Denn er hält sich nicht lange damit auf, das Zuständliche und Stabile psychologisch genau aufzunehmen und sorgfältig auszumalen, sondern sucht mehr durch die tiefer greifende Enthüllung eines Prozesses, durch die Darstellung psychologischer Wandlungen und Entwicklungen zu wirken. Seine Probleme sind aber vornehmlich solche, welche die Psychologie des weiblichen Wesens betreffen. In allen Hebbelschen Stücken steht die Frau, als Titelheldin oder als eine der Hauptgestalten, im Mittelpunkt der Handlung, in allen Fällen erleidet die Frau ein tragisches Schicksal. Hier können wiederum zwei Gruppen unterschieden werden. In der einen wird das weibliche Empfindungs- und Gefühlsleben als sexuelles Problem aufgefaßt: die natürliche Bestimmung des Weibes wird als tragisches Motiv verwertet. In der andern ist das Verhältnis des Weibes zum Manne, der tragische Konflikt zwischen den beiden Geschlechtern als Problem der Ehe behandelt. Wie das soziale Problem die Beziehungen des Einzelwesens zu seiner gesellschaftlichen Umgebung im weiteren Umfange betraf, ist hier im engeren Kreise die Ehe als Typus der wichtigsten gegenseitigen menschlichen Beziehungen hingestellt. Die Behandlung des Eheproblems, das psychologische Interesse für die Natur des Weibes und für das Verhältnis der beiden Geschlechter zeigt uns Hebbel als einen

Dichter von stark modernem Gepräge. Man kann ihn hierin mit Ibsen vergleichen, dem er überhaupt nach seiner ganzen Richtung geistesverwandt ist. In einem wichtigen Punkte aber unterscheidet sich Hebbel in seiner Auffassung des weiblichen Wesens von vielen Modernen. Während in der jüngsten Zeit sich nicht selten das krankhafte Streben geltend gemacht hat, das Weib als Weibchen zu untersuchen, alle ihre Lebensäußerungen aus dem sexuellen Untergrunde zu erklären, um das Weib dadurch herabzusetzen, kämpft Hebbel mit tiefem und schönem sittlichen Ernst für die Würde und das natürliche Recht der Frau, wenn auch beileibe nicht für ihre Emanzipation. Friedrich von Uechtritz hatte ein gutes Wort gesprochen, als er Hebbel als den Frauenlob seiner Zeit pries.

IV. Hebbel ist ein dramatischer Denker von mächtiger Kraft und kühner Entschlossenheit. Der herrschende Grundzug seines Wesens ist das Streben nach Wahrheit. „Die Poesie ist meine Religion, die mich zur Wahrheit führt" — dieses Bekenntnis, das der junge Hebbel gegen Uhland aussprach (Hebbels Briefwechsel, Bd. 1, 141), könnte man als Motto über seine Werke setzen. Stets bewährt er sich als denkender Dramatiker, der mit großen künstlerischen Intentionen schafft; niemals zeigt er sich als Fechter um den Erfolg; selbst da, wo er die Form verfehlt, vermag er uns durch den Gehalt seiner Werke anzuziehen. Er besitzt eine tiefe Einsicht in das Wesen der Kunst und ein tiefes Verständnis für die geistigen Grundströmungen seiner Zeit. Er hat die dramatische Dichtkunst mit einem bedeutenden geistigen Gehalt gefüllt, den er tief aus dem Strom seiner Zeit geschöpft hat. Seine Bühnenwerke enthalten einen großen Reichtum an neuen Gedanken, bedeutsamen Themen und weiten Ausblicken. Die von ihm behandelten sozialen, ethischen und psychologischen Probleme bedeuten für unsere dramatische Litteratur einen wichtigen Zuwachs auf ideellem Gebiete. Aber nicht immer ist seine gestaltende Kraft den schweren Aufgaben gewachsen, die er sich gestellt hat. Sein Kunstverstand ist größer als seine künstlerischen Fähigkeiten, sein spekulativer Sinn stärker ausgebildet als seine Formenphantasie. Sein Blick ist mehr auf die innere Erscheinungswelt gerichtet als auf die realen Verhältnisse des ewig kreißenden Lebens. Ihn interessieren mehr die großen Empfindungen als die Menschen der Neuzeit. Seine Gestalten erscheinen uns oft fremd, wenn sie auch von den Gedanken und Interessen unserer Zeit erfüllt und bewegt werden. Das Ideenhafte wächst mitunter aus dem Kern und aus der Hülle formlos und kahl heraus. Der Denker spricht oft zu vernehmlich zu uns und greift dem Dichter vor. Seinen Werken fehlt nicht selten die stimmungs- und lebensvolle Ausführung, das naturwahre, sinnlich-warme, unmittelbar wirkende Element. Aber alles, was er versucht und vollbracht hat, trägt das Gepräge eines originellen und tiefen Geistes und eines kühnen Strebens. —